

Joseph Rafel Carreras i Bulbena

**ESTUDIS BIOGRÁFICHS I CRÍTICHS
DE CATALANS ILUSTRES**

I

Domenech Terradellas

COMPOSITOR DE LA XVIII CENTURIA



BARCELONA

IMPREMTA DE FRANCESCH X. ALTÉS

CARRER DELS ÀNGELS, 22 Y 24

1908

15

DOMÈNECH TERRADELLAS

COMPOSITOR DE LA XVIII CENTURIA



Domingo Terradellas

Joseph Rafel Carreras i Bulbena

**ESTUDIS BIOGRÁFICHS I CRÍTICHS
DE CATALANS ILUSTRES**

I

Domenech Terradellas

COMPOSITOR DE LA XVIII CENTURIA



BARCELONA

IMPREMTA DE FRANCESC X. ALTÉS.

CARRER DELS ÀNGELS, 22 Y 24

1908

ES PROPIETAT DEL AUTOR

TIRADA: 110 EXEMPLARS ENUMERATS

NOMBRE **1**.....

*Exemplar dedicat per
l'autor al "Oxleó Català"*



Al Orfeó Català

Un jardí xamós de flors flayroses de nostra terra he lograt recollir i tinch a casa ben servat. Avuy oferexo al públich una de exes flors de dolça aroma, flor que en la divuitena centuria embaumà tota la Europa, i honorantla a ella rebé honor nostra mare Catalunya.

Permeteume que al treure a fora aquesta flor trié un test proporcionat a sa bellesa, dés d'ahont tota nostra gent la puga contemplar. ¡Que'l vostre cant suavíssim acompanye la memoria del artista insigne! ¡Que'l planter de vostres artistes s'enardesca ab sa flama no extingida!

SOLI DEO GLORIA

DOMENECH TERRADELLAS

compositor de la XVIII centuria

PROLECH

Un gran orador deya en certa ocasió que la intensitat de l'amor era comparable, en quan a sa difusió, als cícrcols concèntrichs que forma una pedra llençada a un estany. Comparació es aquesta que creyèm, certament, ben escayenta en nostre cas. Nostre cor, al caure a la mar de la vida, toca un punt culminant i traça un cícrcol petit però intens, la familia. D'aquest deriva lo municipi, la regió, iá nació catalana, les nacionalitats afins, les races germanes i, ja perdentse més i més, les races més allunyades.

Per la familia sempre havèm estat disposats a fer los majors sacrificis, per la patria catalana també. Nostra inteligencia, petita o gran, tal qual Déu nos la ha donada, nostra influencia, tot nostre sér, estàn i estaràn sempre al servey dels interessos de casa nostra, de nostra terra, de aquesta Catalunya que tant i tant aymàm.

Arreu havèm manifestat aquest nostre zel, i ara volèm ferne una altra manifestació donant al públich les biografies i judicis crítichs de catalans ilustres desconeguts, en sa major part. o historiats ab poca pregonitat fins are.

Comencem per en Domènech Terradellas, cèlebre compositor de la XVIII centuria. Les primeres noticies biogràfiques d'en Terradellas se troben en lo diccionari d'en Ernst Ludwig Gerber, edició de Leipzig, del 1792, i son ben poca cosa per cert. Després tothòm copía a n'en Gerber, qui per sa part no indica les fonts de sa investigació. Més modernament un musicòlech eminent, en F. J. Fétis, s'ocupa, en son diccionari de músichs, d'en Terradellas; però no'ns comunica rés de nou, donantnos sols a conèixer lo títol de algunes òperes i un oratori, composats per l'insigne compositor català, sense dirnos d'hont ho ha tret, ni ahont aquestes obres se troben (1). Més tart tothòm copía a n'en Fétis, sens afegirhi ni una coma, com no s'ien algunes malaventurades fantasíes d'en Soriano Fuertes, que val més no citar.

Nostra tasca ha sigut reconstituir aquesta biografia de cap i de nou, lo que'ns ha costat molt de treball i una investigació d'alguns anys de durada, cercant arrèu obres del susdit mestre i consultantles per formar criteri sobre llur valor; en una paraula, fer ressaltar per complert la figura d'aquest gran artista, tal com era, sens gota de fantasía ni de noveles que l'esborre o desnaturalise.

Lo lector imparcial pot judicar nostre treball: lloharlo si'l creu de llohança digne, i censurar-lo si estima que no s'ajusta a la veritat, l'ideal de nostra cura. De totes maneres demanèm s'ens fassa justícia, estimant que hi havèm posat tot nostre delit, que l'havèm laborat ab amor i que havèm fet tots los possibles per resurgir un dels hòmens que, dins l'art musical, més honraren Catalunya en la XVIII centuria.

(1) Pertocant a les obres de Nàpols hi ha hagut una bona guia ab en Florino «Scuola Musicale di Napoli», que gayrebé ningú ha aprofitat.

BIOGRAFÍA

Nasqué en Domènech Terradellas a Barcelona, l'any 1713; no podem fixar lo mes ni lo dia. Eren sos pares uns senzills pagesos jornalers que vivien en la extingida parroquia de Santa Eularia de Mèrida, barri de Ribera (1). Al cap d'any

(1) Resulta d'un document autèntich que's guarda en lo *Jus Tabulae*, en l'Arxiu de la Catedral de Barcelona. Roman ensemps confirmat per un altre document que a la fi de la obra transcribirèm complet. En Pere Terradellas, jove jornalero, pare de nostre biografiat, era fill de Ripoll, hon nasqué lo 26 de Febrer de 1693, essent son pare en Jaume Terradellas, pagès del mas Soler, que fôu menat dès de començaments de la xvii centuria per la familia Terradellas. No es estrany qu'en Baltasar Saldoni, sense comprovació, dongués per bona la partida de baptisme que trobà a la Catedral, en que's fà nàxer al celebrat mestre en lo mes de Febrer de 1711; ara queda demostrat que no es cert. La partida de baptisme qu'en Saldoni cregué ésser de nostre biografiat se refereix a un Domènech Terradellas, fill del jove fuster Bernabé Terradellas, procedent de Sant Boy i que, segons havèm pogut comprobar, vivia en la parroquia barcelonina de Sant Miquel. En aquella època hi havien a Barcelona distintes families Terradellas, essent la de més anomenada la del manresà Ignasi Terradellas, candeler de cera, qual botiga regentà sa muller Paula Monfages al quedar viuda i que era la que provehia de cera al nostre Consell de Cent; a 29 de Novembre de 1713 se li pagà un compte de 1.018 lliures, 4 onses, per la cera gastada en la iluminació de Santa Eularia dès del 22 d'Agost al 3 de Novembre.

Cridantnos la atenció, com aymants que som de la filologia, lo nom de Terradellas, nos vingué desitg de sebre son origen i, a aquesta fi, acudirem al secretari del poble de Terradellas, vehinat de 31 habitants, que hi ha a la vora de Vilademuls. No reberem contestació de dit senyor secretari, mes sí una carta molt atenta del propietari de aquella encontrada en Carles Huguet, qui'ns deya que lo poble de Terradellas es molt antich

d'haver nat, poch més o menys, perdé la seua mare. Son pare, lo jornalier Pere Terradellas, casà en segones nupcies ab Elisabeth Pujol, viuda, vehina de Barcelona (1).

Passà sa infantesa i joventut estudiant música en sa ciutat natal, sens que puguem assegurar a qual escola (2).

i que en quan a sa etimologia se creya provenia de que abans no hi havien més que dñes propietats, la del Sr. Ros y la seua, quals propietats eren de dñes pubilles, i d'aquí que la població prengué lo nom de Terra-de-ellas.

No cal dir que aquesta etimologia no'ns complagué gota. Consultarem aleshores a un amich que té pretensions de filòlech i aquest nos digué que lo nom de Terradellas se podia referir a Terra qu'estigués a la vora de una població, i axis se troban Terradellas de Ripoll, Terradellas de Manresa, Terradellas de Vilademuls, etc.... Terradellas, segons nostre amich, seria una contracció de Terra-de-las (Terra del costat) i tindria una significació semblant al Vicus llatí que trobèm en Ausona, en Urgell, etzètera... Aquest *las* prové de *latus-latx-las*. Lo usaren entre altres Arnald de Carcasses en sa cèlebre poesia del Papagay (segle XII), i Giralt de Roselló també en ses obres.

Aquesta etimologia tampoch nos convenç. Segons la nostra opinió, la bona etimologia es aquesta: de *Terra-arada*, per contracció resulta *Terrada* (vejas sobre *arada* i arar lo Cartulari de Sant Cugat, nom. 106, segle XI, i també se poden consultar los treballs d'en Burguy). De *Terrada* n'ix lo plural *Terrades* o *Terradas*, quals cognoms abunden en català. Ara bé, la terminació *ella* es una de les caracteristiques del diminutiu femení en nostra llenga, i de la metexa manera que de Casa ne deriva Casella (casa petita); de Oliva (sot), Olivella; de Cabana, Cabanella; de Olzina, Olzinella; de Fontana, Fontanella; de Escuma, Escumella; de Canada, Canadella; de Finestra, Finestrella; de *Terrada* ne surt *Terradella*, que equival a petita extensió o treball de *Terra-arada* o *llaurada*, com avuy més generalment se diu. Del singular *Terradella* ve lo plural *Terradelles* o *Terradellas*.

(1) *Jus Tabulae*. Nos dirigirem al Rector de Sant Adrià de Besòs a fi de que nos trameté copia de la partida de desposoris, pera tindre, si hi constava, lo nom de la mare d'en Terradellas; emperó, en carta del 15 d'Abril de 1906, nos diu Mossèn Joseph Pous que los llibres més antichs foren cremats pe'ls francesos i castellans quan la guerra de successió; los actuals se remontan únicament al any 1718 en que's començà a reorganisar lo servey en aquella parroquia.

(2) No volèm seguir les fantasies de tants i tants autors com en llurs diccionaris de músichs se descapdellan a plaer parlant de nostre Terradellas. Afortunadament nos resta un testimoni de gran crèdit que ningú ha tingut en compte; l'erudit musicograf anglès Dr. Charles Burney, qui fou contemporani d'en Terradellas, lo conegué i pogué ohir sa música en vida del gran mestre. Donchs bé; lo Dr. Burney diu, en sa pre-

Per los anys de 1735 (1) se dirigí vers Nàpols a estudiar ab lo gran mestre Francesco Durante. La escola napolitana era molt estimada a Barcelona, hont se creà molts de prosèlits durant lo temps en que governà Carles d'Austria (2), especialment d'ensà que la reyna Elisabeth Cristina concedí autorisació a son Mestre de Capella, Giuseppe Porsile, per donar algunes lliçons de música en la ciutat (3).

Lo nostre biografiat no anà a Nàpols per propia iniciativa, sinó recomenat de alguna persona qui lo colocà sots la direcció de Durante, pera completar sos estudis, en qualitat de dexeble particular i per molt curt temps (4).

La primera obra que compongué en Italia fou lo melodrama *Giuseppe Riconosciuto*, lletra reformada de Metastasio, que s'estrenà en los exercicis vespertins dels Rvnts. Pares del Oratori de Nàpols, l'any 1736 (5).

ciosa obra «A general History of Music», vol. IV, pàg. 560, not. S.: «This composer having spent his youth in Catalonia...», i en la pàg. 559 del meteix volúm: «Domenico Terradellas, a Spaniard, born and educated in Catalonia». Resulta, donchs, evident que passà sa infantesa i joventut a Catalunya, hont fou educat musicalment. No resulta probat, com diuen los diccionaris, que fos dexeble del mestre Valls. Considerant qu'estudiés música a Barcelona, qu'es lo més probable, ho faria possiblement en una de les quatre capelles de música que en aquell temps hi havia, o sian la Catedral, Santa Maria de la Mar, Santa Maria del Pi i'l Palau, quals mestres foren en los anys probables d'estudi d'en Terradellas (1723-1735), entre altres, los següents: Mossèn Francesch Valls, Mossèn Jaume Casellas, Mossèn Salvador Figuera, Mossèn Joseph Picanyol, Mossèn Maties Ambós i Mossèn Bernat Trià.

(1) Aquesta data sembla la més probable, tenint en compte que's donà a conèixer a Italia l'any 1736 i que, com fa constar lo Dr. Charles Burney en sa susdita obra, hi estudià molt curt temps.

(2) Vejas per ferse càrrech de la empena artística que rebí Barcelona ab aquell monarca i sa cort de músichs i pintors, lo nostre «Carles d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona».

(3) Giuseppe Porsile era napolità de naxensa; emperò, molt aymant de Catalunya, hont s'enmarità i hont hauria romas a no haver sigut eridat expressament a Alemanya per la Emperadriu viuda de Joseph I.

(4) Charles Burney «A general History of Music», vol. IV, pàg. 560, not. S.: «... having been placed under Durante for short time, only as a private scholar».

(5) Lo primer qui posà en música lo *Giuseppe Riconosciuto* de Metastasio fou l'antich mestre de capella de Carles d'Austria a Barcelona, Giuseppe Porsile, haventse executat ab gran solemnitat, en lo teatre

La primera obra que donà a la escena teatral fou sa òpera «Astarto», que fou representada ab èxit, segons se desprèn de sos contemporanis, a Roma, en lo teatre *delle Dame*, lo any 1739. Seguint a aquesta òpera, en lo meteix teatre i durant lo propi any, se representà *Romolo*, ab la col·laboració del mestre Latilla (1).

de la Cort a Viena, durant lo mes de Març de 1733. Tres anys més tart ho feu nostre Terradellas a Nàpols. La lletra de que se servi en Terradellas es la d'en Metastasio ab algunes reformes de consideració. Lo *Libretto* se conserva en lo Real Conservatori de Nàpols, hont l'havèm trobat després de molt escorcollar. Ja parlarèm, al fer lo judici crítich de les obres d'en Terradellas, més a plaer d'aquest particular. Escrigueren música sobre igual text: l'any 1741, Hasse; l'any 1750, Scalabrini; l'any 1765, L. Bocherini; l'any 1774 (en la església catòlica de Berlin), Christian Fasch, i més tart los cèlebres Naumann, Anfossi, Pasquale i Mysliweczek.

(1) «Began to flourish about 1739, when he composed the opera of *Astarto*, and part of *Romolo*, in conjunction with Latilla for the *Teatro delle Dame*, at Rome.» Dr. Charles Burney-Ibid-pag. 559. La lletra del *Astarto*, drama estrenat a Venecia l'any 1708, ab música de Tomaso Albinoni, es d'Apostolo Zeno i Pietro Pariati. La música primera que s'hi posà a Alemanya es de Francesco Conti, lo gran amich de nostre Comte de Çavellà, estrenantse a Viena l'any 1718, en lo teatre de la Cort Imperial. L'any 1720 lo poeta Rolli escrigué un drama *Astarto* a Londra, dedicantlo al comte de Burlington, qual drama ve a ésser un plagi d'Apostolo Zeno. Posà música en aquest darrer *Astarto*, G. B. Buononcini, essent aytal obra estrenada l'any 1720 i repetida l'any següent en la «Royal Academy of Music». Finalment Adolf Hasse estrenà son *Astarto*, l'any 1726, en lo teatre de *San Bartolomeo* de Nàpols. Lo *libretto* del *Astarto* d'en Terradellas se guarda en lo Reyal Conservatori de Nàpols, segons manifestació que nos ha feta lo bibliotecari d'aquest centre. Lo *libretto* del *Romolo* de Latilla, lletra de Donato Cupeda, forma part de la colecció de *libretti* presentada per lo *Liceo Musicale* de Bologna a la Exposició Internacional del Teatre, celebrada a Viena l'any 1892, segons consta en la obra del Cav.-Prof. Adolf Berwin i del Dr. Robert Hirschfeld ab lo següent títol, *Fach-Katalog der Abtheilung des Königreiches Italien*. Lo teatre *delle Dame*, segons Napoli Signorelli («Storia Critica de' Teatri», vol. X, part 2.^a, pàg. 106), fou construït en la XVII centuria, baix la direcció del arquitecte que fou de Carles d'Austria a Barcelona, Ferdinando Galli da Bibiena. Lo Baró de Pollnitz, contemporani d'en Terradellas (*Lettres*, tomo II, pàg. 241), diu que en la seua època no més hi havia un teatre bonich a Roma, lo *delle Dame*, anomenat comunment *teatro d'Aliberti*, perquè fou un comte Aliberti qui'l feu edificar. Segons Pollnitz, la sala d'aquest teatre era excessivament gran, lo que feya que les veus s'hi perdessen. Hi havia set rengleres de palchs, molt baxos i

Diuen los diccionaris qu'aviat d'haverse representat a Roma lo *Romolo* se donà en la propria ciutat la òpera *Artemisia*, tota d'en Terradellas. També diuen que l'any 1742 se estrenà a Florencia lo *Issifile*, que no agradà (1).

La òpera que composà en Terradellas sobre aquesta època fou *Semiramide*, ab lletra del abat Pietro Metastasio (2), probablement estrenada a Roma en lo teatre *delle Dame* (3).

La empresa *delle Dame* encarregà a nostre biografiat la òpera *Merope*, sobre text d'Apostolo Zeno ab variants de Hye-

petits, que donava cert ayre de galliner a la sala. La platea podia contindre noucentes persones, còmodament assentades. Lo teatre, com havèm dit, era gran, essent molt elevat i provist de bells adornaments. Los cambis de escena no eran fets ab gran diligència; quiscú hi plantava una peça, no obstant quan tot estava arreglat tenia lo seu mèrit. Los vestits dels primers actors eran magnífichs, los altres horribles. Les veus molt belles; la música ordinariament bona; los balls no's podien mirar per lo lletjos... Les bones veus eran rares, sols hi havien aleshores cinch o sis hòmens i tres dones que fossen estimats com a bons cantats.

(1) La existencia de una i altra òpera, per més qu'havèm fet regirar los principals arxius del món, no l'havèm poguda comprobar. Si en Fétis haguès dit d'hont treya ses noticies la comprobació hauria sigut més facil; ara resulta gayrebé impracticable. Com que dona la coincidència de que en Fétis se descuidà dues òperes que compongué, com veurèm, sobre aquells anys en Terradellas, podria ésser fos açò una equivocació del mestre belga. Sies com se vulla conste qu'havèm fet, com se diu vulgarment, LOS IMPOSSIBLES, per trobarho, havent sigut debades. No conexèm més *Artemisia* que la d'en Cimarosa. D'*Issipile* i no *Issifile* (tal vegada es una falta d'impremta del diccionari d'en Fétis) conexèm les de Conti, Porpora, Porta, Gassmann, Cocchi, Holzbauer, Scarlatti, Schawenberg i Marinelli. Ademés de aquestes òperes dramàtiques hi ha una òpera bufa, de que no diu ni una paraula lo Dr. Burney, titulada *Gli intrighi delle cantarine*, estrenada l'any de *Romolo* (supl. dice. Fétis per Arthur Pougin), qual existencia no havèm pogut comprobar.

(2) Se dedueix de la obra del Dr. Charles Burney. Alguns fragments de aquesta òpera formen part de una colecció de 12 aries i duets que publicà a Londra en Terradellas, l'any 1746, ab la següent dedicatòria: «All Eccellenza di Melusina Baronessa de Schulenbourg, Contessa de Walsingham, Contessa di Chesterfield queste Composizioni di Musica Delle alme Grandi Nobile Sollievo, Qual Tributo di Rispetto e d'Ammirazione, Dedicata e Consacra L'Umilissimo e Devotissimo Servo Dominico Terradellas». Una copia de aquesta important partitura, editada en la casa Walsh de Londra, nos ha sigut proporcionada per l'intelligent musicòlech Alfred Wotquenne.

(3) Compongueren també òperes ab lo text de *Semiramide* de Metastasio, entre altres, A. Scarlatti, P. Vinci, K. H. Graun i A. M. G. Sachini.

ronymus Tagliazuchi. Enllestí en Terradellas la seua obra i fou cantada en lo propri teatre *delle Dame*, l'any 1743, probablement en lo temps de Carnaval (1). Tingué aquesta òpera un èxit franch; fou representada en varis teatres d'Italia, especialment a Bolonia hont tingué una entusiasta acullida (2).

Ab la *Merope* (3) romangué ja afirmada la destresa d'en Terradellas, regoneguda arreu per sempre més (4).

(1) La primera vegada que's cantà la òpera *Merope*, lletra d'Apostolo Zeno, fou a Venecia, l'any 1711, ab música de Francesco Gasparini. L'any 1717 se cantà a Bolonia ab música del meteix Gasparini i alguna variant d'en Giuseppe Maria Orlandini. Després fou cantada en diferents teatres d'Italia ab la metexa música i lletra. L'any 1734 a Venecia ab música de G. Giacomelli. L'any 1742 la d'en Nicolo Jomelli a Venecia, més tart a Viena i a Barcelona entre altres ciutats. L'any 1743 se cantà a Roma, com havèm explicat, ab la música d'en Terradellas, i fou repetida després en diferents teatres. Los anys 1750 i 1753 la d'en David Pérez a Venecia i a Modena respectivament. L'any 1756 la d'en Karl Heinrich Graun a Viena, l'any 1757 la d'en Gasmann a Venecia, l'any 1763 la d'en Latilla també a Venecia, l'any 1773 axi meteix a Venecia la d'en Insanguine i l'any 1796 la d'en Sebastiano Nasolini en la propria ciutat.

(2) Se representà en lo teatre de Formagliari de Bolonia, lo 12 de Desembre de 1744, repetintse per lo Carnaval de 1745. Segons en Corrado Ricci en sa obra *I teatri di Bologna*, lo teatre de Formagliari estava prop de la *Croce dei Casali*, en la parroquia dels Sants Cosme i Damià, en *Ponte di Ferro*. Era obra del arquitecte Andrea Sighizzi i comptava ab una disposició de palchs inmillorable. Lo Comte Carlo Cesare Malvasia diu, parlant d'aquest teatre, que va servir de model a tots los altres, fins los de fora de Bolonia, no poguent sen disposar un de més elegant, més gran i més avinent. L'any 1802 dexà de funcionar aytal teatre.

(3) A la Biblioteca del Liceu musical de Bolonia hi ha en manuscrit la *Merope* d'en Terradellas, ocupant tres volums en fol. obl., del temps de autor, relligats esplèndidament. N'era propietari lo mestre Angelo Cate-lani de Mòdena. En aquesta biblioteca també tenen una òpera, *Epitide*, d'en Terradellas que comprovada resulta ésser la metexa *Merope*. Açò se feya molt sovint en aquella època; es lo meteix que passa ab la *Finta Cameriera* d'en Latilla, la qual fou representada a Londra ab lo nom de son protagonista *Don Colascione*. *Epitide* en la *Merope* d'en Terradellas es lo nom d'un dels principals personatges.

(4) Sa fama s'extengué per tot lo món; emperò los seus en aquella època no l'estimaren. La *Merope* era cantada arreu, i a Barcelona may se cantà, donantse en cambi, l'any 1750, encar en vida del gran artista català, la òpera d'igual titol de son rival Jomelli. No obstant, cap al nord de Catalunya, d'hont ell prevenia, s'en recordaren més i adaptaren en la música de sa òpera lletra propria pera cantar a la Verge de les Dolors. Aquesta lletra se cantava encar a començament de la XIX centuria, com

Tot seguit de representarse la *Merope* al teatre *delle Dame*, òpera que tots los intel·ligents consideraren superior a la dels mestres qu'abans havien compostat sobre lo propi text, començant per en Gasparini i acabant per en Jomelli, rebé en Terradellas dos oferiments importants. L'un de la empresa del teatre de *San Giovanni Crisostomo* de Venecia, sollicitantlo per donar una òpera seua en aytal important teatre, i l'altre dels diputats de la Congregació de la esglesia de *Santiago y San Ildefonso, nacional de los españoles en Roma*, oferintli lo càrrech de Mestre de Capella, tant honrós en aquella època.

Acceptà en Terradellas un i altre oferiment. Començà per disposarse a cumplir ab lo teatre de Venecia, hont se disputaven la gloria les primeres figures del món musical. Lo text escollit era lo *Artaserse* (1) de Pietro Metastasio, al que posà

ho prova lo Recitat i Aria convertits en Vilancet (*Villancico*) per Ignasi Llor, músich d'Olot que's guarda en la colecció de Joan Carreras. La portada del arreglament del Ignasi Llor diu: «Aria a solo con due violini e basso del Sigre. Terradellas».

(1) Lo text del *Artaserse* de Metastasio venia a ésser com la pedra de toch en que, en la XVIII centuria, probaven llur habilitat los compositors més excelents. Per citar solsament uns quants de la llarga llista que podriem oferir, citarèm los següents noms: L. Vinci, 1730, Roma; Hasse, 1730, Venecia; (Ibid, 1734; Dresden, 1740; Venecia, 1750); Gluck, 1742, Milà; Paganello, 1742, Venecia; nostre Terradellas, 1744, Venecia; Abos, 1746, Venecia; Jomelli, 1748, Roma; Galuppi, 1751, Viena; (Padova, 1751, 1754; Venecia, 1761); Lampugnani, 1750?, Milà; Pampani, 1750, Venecia; (Ibid, 1758); J. Christ. Bach, 1756?, Milà; Scolari, 1758, Venecia; Majò, 1761, Venecia; G. Scarlatti, 1763, Viena; Paisiello, 1772, Modena; Manfredini, 1772, Venecia; Borghi, 1775, Venecia; L. Caruso, 1780, Florencia; Bertoni, 1788, Venecia; Guglielmi, 1789, Bolonia; Zingarelli, 1793, Milà; Nicolini, 1795, Venecia. La música del *Artaserse* se conserva, en gran part, en la colecció editada per lo propi Terradellas a Londra, dedicantla a la Comtesa de Chesterfield, de que parlèm en la nota 2 inserta en la pàg. 15 de aquesta obra. En lo Reyal Conservatori de Música de Nàpols tenen lo *libretto*. En la colecció editada per en Terradellas, ademés dels fragments importants de *Semiramide* i *Artaserse*, ensemps que de quelcòm de la *Merope*, hi han unes poques peces que no pertanyen a cap de aquestes obres, ni a la *Artemisia*, ni a la *Issipile* de que parla en Fétis, ni tampoch a la *Andromaca* que cita lo novel·ler Soriano Fuertes. Aquests fragments se referexen principalment a una òpera d'en Terradellas escrita vers los anys 1742 a 45. Per més qu'havèm cercat no havèm pogut trobar a qual òpera pertenyien; sols podèm dir que no formen part de cap de les coleccions publicades de A. Zeno i P. Metastasio.

música en Terradellas, estrenantse ab gran éxit en lo teatre de *San Giovanni Crisostomo* (1), per lo Carnaval de 1744. Se repetí en varis teatres d'Italia, assenyaladament a Bolonia i a Roma.

Anèm ara a la Capella de música de *Santiago y San Ildefonso*. Sapigué lo venerable vellet Giovanni Biordi (2), mestre de Capella de aquesta esglesia, que los Diputats volien nomenar un altre mestre en lloch d'ell, i, ab la fi de que sos serveys fossen recompensats degudament, dirigí una escayenta sollicitut, en virtut de la qual la Congregació acordà, lo día 15 de Març de 1743, jubilarlo, assignantli sis escuts mensuals mentres visqués. En la propria sessió s'acordà, per unanimitat, nomenar Mestre de Capella a n'en Domènec Terradellas, qual particular habilitat conexien los Diputats, assenyalantli deu escuts de salari quiscún mes, ab la condició de que fossen de son compte les copies. Pera pactar ab en Terradellas sobre la assistència i altres punts pertinents, se nomenà una comissió composada de Fernando de la Bastida i Jorge de Sousa, ab

(1) Lo teatre de *San Giovanni Crisostomo* de Venecia (Taddeo Wiel. «I teatri Musicali Veneziani del settecento»), fou fundat l'any 1678, per los germans Giovanni, Carlo i Vincenzo Grimani, sobre les runes del antic palau *Polo*. Era lo més gran que hi havia a Venecia en aquella època (1744), i era harmònic, rich en adornaments i esculpturats. Més tart se li cambià lo nom per *Emeronittio*, titulantse poch després *Malibran*, a causa de la cèlebre cantatriu Maria Garcia Malibran que hi cantà. Segons tenim entès, avuy encar serva aquest derrer nom.

(2) Giovanni Biordi nasqué a la segona mitat de la XVII centuria, a Roma. L'any 1717 meresqué per sos mèrits ésser nomenat cantor de la capella pontificia. Lo 8 de Janer de 1721 s'obri concurs per provehir la Maestria de Capella de *Santiago*. Lo concurs se basà en escriure una fuga a vuit veus sobre un tema pres al atzar de un llibre choral de cant gregorià. Prengueren part en aquest concurs, en Porpora, Rolli, G. Chitti, Monza, Calissi i en Biordi. Formaven lo tribunal calificador, Benedetto Marcello, Ferdinando Lazzari, G. Antonio Perti i Carlo Bailiaini; tots donaren lo vot a n'en Biordi, qui prengué possessió de son càrrech lo 7 de Maig de 1722. La relació exacta d'aquest concurs i la bellíssima composició d'en Biordi poden veurers en los manuscrits de la biblioteca de la casa Corsini de Roma. Lo mestre Biordi fou un excelent contrapuntista, gran conreudor de música al istil de Palestrina i molt notable compositor de música orgànica. Entre ls seus dexebls destaca en Pasquale Pisari, de qui lo P. Giambattista Martini diu *era lo Palestrina de la XVIII centuria*.

l'encàrrech de donar compte de la entrevista a la Congregació (1).

En Congregació de 20 de Març de 1743 los comissionats Fernando de la Bastida i Jorge de Sousa donaren compte de com havien vist a n'en Terradellas i de com aquest havia acceptat lo càrrech de Mestre de Capella ab lo assignat sou mensual, prometent complir ab tot zel i activitat; emperò demanant que lo mestre antich continués tot lo mes d'Abril que necessitava lo nostre biografiat pera arreglar ses coses, qu'ell pendria possessió lo primer de Maig. La Congregació ohí ab gust les manifestacions dels comissionats, quedant en donar tota la paga al mestre Biordi durant tot l'Abril, fent sapiguer ensemps al antich mestre lo de sa jubilació (2).

No sabèm per quins motius hi hagué forts altercats entre nostre Terradellas i lo músich espanyol, també pertanyent a la capella de *Santiago*, Pere Trompeta (3). Sembla que'l dis-

(1) «Leyóse un memorial de Juan Biordi Mro. de Capilla de la Real Iglesia, que exponia hauer entendido, quería la Congregación elegir otro sugeto para dho. empleo, por lo que suplicaua, que spre. que se pase á hacer dcha. nómina, tenga la Congreg.^{on} pres.^a su honor y el trauajo, que por tantos años ha prestado en sev.^o de la R.^l Iglesia. Y entendido por la Congreg.^{on} acordó, que con atención á la edad auanzada que tenia dho. Biordi, y lo que ha seruido á la Real Ig.^a se le Jubile, y con efecto le jubiló, asignándole seis escudos mda, mensuales durante su vida; Y para que á la real Ig.^a no la falte la asistencia correspond.^a á dho. empleo, y sea seruida como necesita, vien enterada de la particular auelidad de D. Domingo Terradellas pasó á nombrarle, y eligirle, y con efecto unánime voce le eligió, y nombró por tal Mro. de Capilla de la R.^l Iglesia, y le asignó diez escudos de salario, en cada mes con la condición, que sean de su quenta las copias, y para pactar con dho. Terradellas, sobre la asistencia, y demás que conduzca al buen seru.^o de la R.^l Iglesia deputó la Congreg.^{on} á los señores D. Fernando de la Bastida y don Jorge de Sousa, á q.^{tas} dió comisión en forma para capitular, lo que comunicaran á la Congregación.»

(Reals Establiments espanyols a Roma. Lligall 475, foli 59.—Acta de la Congregació general de la esglesia de *Santiago*, de 15 de Març de 1743).

(2) Ibid, foli 59.—Acta de 20 de Març de 1743.

(3) Havèm mirat arreu de conseguir noticies d'aquest músich Pere Trompeta pera veure si podem esbrinar lo motiu de les baralles ab nostre Terradellas. Unicament en lo diccionari d'en Baltasar Saldoni hi havèm trobat (vol. IV, pág. 439) una petita indicació que diu: «*Trompeta*, D. Pedro: músico en Roma, en la capilla del Papa. Creemos era

gust entre abdós músichs arribà a ésser pregoníssim, fent necessaria la intervenció dels Diputats que de ella parlaren en Congregació general de 3 d'Agost de 1745, acordant que lo Governador de *Santiago* los cridés, los renyés i logrés sossegarlos i fer que visquessen en pau (1).

En Terradellas treballà ab fè i ardor en sa Maestría de Capella, composant, en lo transcurs de dos anys, tres misses, a més d'un *credo* isolat, quatre motets, sis salms i un versícul, en l'estil que aleshores anomenaven modern (2).

natural de Jaén, porque á su fallecimiento, que ocurrió á principios de 1781, llaman á sus herederos para percibir algunos maravedises que habia dejado encargado de darlos el cura de la parroquia de Santa Maria Magdalena de dicha ciudad de Jaén». De moment poguerem veure que era equivocat lo d'ésser músich en Trompeta de la capella del Papa, donchs en cap llista s'en fa esment. Per lo demés escribirem a nostre amic en Joan Echevarria de Granada fes lo favor de fer investigacions a Jaén, sobretot a la Catedral d'hont haguera pogut ésser mestre o cantor. Aquestes investigacions, ab molta diligencia fetes, no donaren resultat; fou debades que lo virtuós sacerdot Emilio Corredon i l'ilustrat investigador Ramón Rodriguez de Gálvez s'afanyessen a escorcollarho tot, son zel no obtingué lo fruyt qu'era d'esperar.

(1) Arxius dels Reals Establiments espanyols a Roma, lligat indicat, foli 144, acta de la Congregació general de 3 d'Agost de 1745.

(2) Segons la nota, treta del index de la música dels Reals Establiments a Roma, aquestes obres son:

Credo a quatre veus, violins i orguens.

Missa a cinch veus, ab chors, orquesta i orguens.

Missa a vuit veus, chors, orquesta i orguens.

Missa a cinch veus, chors i orquesta.

Præstantissime de S. Ildefonso a cinch veus, tres chors, orquesta i orguens.

O'diem a quatre veus concertades, quatre chors, orquesta i orguens.

Luminosa a quatre veus concertades, orquesta i orguens.

Sat Lætitia de la Concepció, a quatre chors, orquesta i orguens.

Beatus Vir a solo, chors i orquesta.

Confitebor a cinch chors i orquesta.

Credidi a dos chors, orquesta i orguens.

Dixit Dominus a dos chors, orquesta i orguens.

Laudate a solo, chors, orquesta i orguens.

Lætatus sum a duo, chors, orquesta i orguens.

Domine ad adjuvandum a quatre chors, orquesta i orguens.

La rúbrica d'en Terradellas, que posèm al començament de la obra, procedeix també del Arxiu d'aquests Reals Establiments. Lo retirat que l'acompanya vingué de Nàpols, procedint de una colecció particular.

Lo dissentiment entre en Terradellas i en Trompeta era de tal naturalesa que no valgueren pera rès les amenaces, los renys, ni cap dels resorts que'l Governador de Santiago procurà tocar pera conseguir son propòsit. Que la discòrdia no tenia per fonament cap qüestió referent a disciplina interior de la casa, i quasi podriam dir cap qüestió relacionada ab lo funcionament de la Capella, se dedueix del acta del 12 d'Agost de 1745, en que la Congregació acordà que *considerant no tocarla a resoldre sobre aquest assumpte* (que segurament era de caràcter particular), se insistexa a monsenyor Governador de *Santiago* pera que cride de nou a dits músichs i procure compòndrels, i lograda la fi de aquietarlos, que se reunexa novament la Congregació pera veure lo que convinga determinar (1).

En Terradellas, no poguent sostindrers ja més en un càrrech que'l posava ab contacte ab persona tant incompatible ab ell com lo músich Trompeta, presentà en Congregació general de 25 de Setembre de 1745 una instancia en forma de memorial demanant lo dexessen sortir de Roma, ja que li convenia mudar d'ayre per ses malalties (en que tingueren segurament bona part sos disgustos ab en Trompeta), demanant ensemps, humilment, perdó per ses faltes (2). La Congregació,

La esglesia de Santiago, situada en la plaça de Navona, hont en aquells temps les susdites composicions eren fruites per lo més selecte de la societat romana, fou fundada l'any 1267 per l'infant Enrich, germà d'Alfons lo Savi, essent senador de Roma. Quan en Terradellas hi exercia lo càrrech de mestre de Capella aquella esglesia havia sofert ja canvis en sa arquitectura, pertanyent ja de plè al renaximent. En l'apèndice I posèm una reproducció d'un gravat d'època, en nostre poder, que representa l'aparat funerari que's guarní en la fatxada de aquesta esglesia per los funerals de Felip V. Fà no gayres anys qu'aquest temple fou venut pe'l Govern espanyol; avuy ostenta lo títol de *Chiesa dell' Sacro Cuore di Maria*.

(1) Ibid., foli 144.—Acta de la Congregació de 12 d'Agost de 1745.

(2) Cò es, de la gran falta en particular de que se'l acusava i, *fins se'l creya ingrát*, al no volguerse doblegar dòcilment a la autoritat del Governador, continuant pacíficament en son càrrech, sens que despedissen a n'en Trompeta. A n'açò ja sabèm que algunes vegades es impossible d'accedir; sempre havèm vist que, quan en una corporació, per causes distintes, s'estableix la incompatibilitat entre dues persones, s'ha d'acabar per sacrificar-se a una de elles, i si la autoritat que aquella corporació governa no té prou energia per fer imperar la rahó, cedeix i's

cremada com estava ab en Terradellas per creure no havia correspost a sos beneficis, lo declarà expulsat i despedit del càrrech, decretant que, si en lo futur tornés a Roma, de cap de les maneres se li atenguessen ses pretensions, que no fos atmès per Mestre de Capella, ni en altra ocupació de la Real Casa.

Un coteig del acte de nomenament ab l'acte d'expulsió d'en Terradellas posa de manifest que lo disgust no era per qüestió d'art, mes sí per qüestions purament de caràcter personal. Efectivament, en la primera se diu, referintse al servey musical, *pera que la real esglesia sia servida com necessita*, lo qual ve a manifestar que, malgrat la gran maestría d'en Biordi, hi mancaven encara composicions per los principals actes, quals composicions no havien sigut demanades al vell mestre, o aquest no havia tingut humor durant son llarch magisteri (21 anys) d'escriureles, o bé les escrites no agradaven a la Congregació per pertànyer al genre palestrinià i ésser aquesta partidaria del istil de Pergolese i Hasse, qu'era lo de'n Terradellas. En cambi en la segona, o sia l'acta de expulsió (1), se diu ben clarament: «A conseqüència de la expulsió d'en Terradellas se tractà si convindria eligir nou Mestre de Capella, i entenent la Congregació que per ara no fà falta formal per lo compliment de música respecte que, pera les festes principals, hi ha en l'arxiu composicions quasi suficients, acordà no eligir Mestre de Capella, dexant a la sollicitud del Governador i Administradors que, pera les composicions que falten, se servexen dels millors mestres de Nàpols o Venecia, fentles portar de manera que no fassan falta pera les funcions que ocorren; i que'l govern de la Capella fassa se suplexa per un dels músichs més antichs de la Real Casa» (2).

retira regularment aquella persona que més val i més titols té per ésser escoltada.

(1) La expulsió es molt possible la decretés també la Congregació picada del memorial d'en Terradellas. Es l'etern plèt entre'l caràcter català i'l castellà.

(2) «En consecuencia de la expulsión de Terradellas se trató si convendría eligir nuevo Mro. de Capilla, y bien entendido la Congrega.^{on} que por aora no hace falta formal para el cumplim.^{to} de música que, para las fiestas principales hay en el archivo composiciones quasi suficientes, Acordó no eligir Mro. de Capilla, dejando á la solicitud de Mons.^{or} Gov.^r y

Fou una sort pe'l nostre Terradellas que, després dels disgustos ocasionats per lo seu subordinat Trompeta i de la expulsió violenta dels Diputats de *Santiago*, trobés una porta oberta al camí de sa carrera artística, una mà protectora que li obrís pas en mitg de la adversitat.

Després de la primera excursió artística a Anglaterra d'en Giovanni Battista Lampugnani, que finí lo 16 de Juny de 1744, la empresa del *King's-Theatre* o *Opera House*, de la plaça de *Hay-Market*, se trobà sense cap nova notabilitat per presentar al públich. Ja a la fi de la temporada s'havia probat d'alternar ab en Lampugnani, l'excelent violinista Francesco Maria Veracini, que com a compositor no agradà. Romangué lo *King's Theatre* tancat; Händel l'aprofità per donar uns quants oratoris lo Novembre d'aquell meteix any, i no hi hagué manera d'obrirlo, no presentant novetats d'òpera en tot l'any 1744. Sembla també que contribuí al tancament del *King's Theatre*. la protesta del públich respecte dels executants (1).

Aleshores fou, segurament, quan la empresa se procurà elements en l'extranger que, per son mèrit inqüestionable, poguessen ésser del gust del públich inteligent. Entre'ls compositors brillaven Ch. W. Gluck i nostre Domènech Terradellas; entre'ls cantants hi havien la Imer, la Pompeati, la Pirker, en Monticelli, en Reginelli i en Borosini.

La temporada d'hivern i primavera de 1746 fou certament l'èxit d'en Gluck a *King's Theatre*; se representà, ab gran aplaudiment, *La Caduta de' Geganli* i *Artamene*.

La temporada de tardó del propi any fou, en lo meteix

S.^{tes} Adm.^{tos} que para las composiciones que faltan se preualgan de los mejores Mros. que hayga en Nápoles ó Benezia, haciéndolas traher en modo que no hagan falta para las funciones que ocurran; y que el govierno de la Capilla hagan se supla por uno de los músicos más antiguos de la R.^a Casa.» (Ibid., foli 150. — Acta de la Congregació general de 25 de Setembre de 1745). ; Quina t'en fora qu'aquest *uno de los músicos más antiguos* no fos en Pere Trompeta!; no'n tenim probes, emperò, si algún dia aquest punt se pot aclarir, trobarem la explicació clara dels disgustos de nostre Terradellas allí dins. Per totes aquestes notícies de la capella de *Santiago* devèm la més pregonera gratitut al distingit arxiver de la embaxada de S. M. Catòlica prop de la Santa Sede, Ramón Santa Maria, a qui nos recomenà l'estudiós catedràtic de nostre Seminari Dr. Joseph M.^a de Alòs.

(1) Burney. «A General History of Music», vol. IV, pàg. 452.

teatre, lo triomf d'en Terradellas. La primera música que s'executà a Londra de nostre gran mestre fou una aria d'*Annibale in Capua* (1), que cantà admirablement Nicola Reginelli (*La Reginella*).

Després de sis representacions del *Annibale*, lo dos de Desembre del meteix any, s'estrenà *Mitridate*, que's repetí deu nits seguides, i s'acabà ab ella la temporada de tardó, dexant aquesta música una sensació agradabilíssima en tots los intel·ligents que quiscún dia més la llohaven.

Lo Comte de Middlefex, director en lo *King's Theatre*, volgué obrir la temporada d'hivern ab grans representacions de notabilitats artístiques, i feu quatre grans abonaments, als que li ajudaren alguns nobles que associà a son treball. Entre los mestres contractats s'hi contaven Paradies, Lampugnani, Händel i nostre Terradellas.

La òpera entera d'un sol compositor que agradà més en aquesta temporada fou lo *Bellerophon* de nostre Terradellas, que's repetí, ab aplaudiment, deu vegades. Aquesta obra portà una revolució en la manera de colorir los mestres les degradacions del sò. En ella se vegé usar en la òpera lo *crescendo* per primera vegada i axí meteix alguns *forte* i *piano*, fins aleshores inusitats (2). Vehent quant havia agradat l'altra temporada lo *Mitridate*, s'en donaren, ab gran èxit, quatre representacions (3). Es evident que los grans mestres imitaren del nostre Terradellas aquests efectes de color, tant propiament seus, que després se generalisaren en Händel i Gluck.

(1) Un *pasticciò*, com s'estilaven en aquella època, en que hi contribuhien diferents compositors. En l'*Annibale* hi havia, entre altres, música d'en Hasse, Lampugnani, Paradies i nostre Terradellas.

(2) Burney. *Ibid.*, vol. IV, pàg. 456. En aquest periode la residència d'en Burney era a Londra, hont estava ab relació directa ab l'art; vejas sa obra susdita, vol. IV, pàg. 452, rat. 7.

(3) De aquestes dues òperes *Bellerophon* i *Mitridate* ne publicà alguns fragments la casa Walsh de Londra. Lo *Bellerophon* no l'hem pogut fruhir, emperò, del *Mitridate* ne tenim una copia que'ns ha proporcionat l'ilustre secretari del Conservatori de Bruselas Alfred Wotquenne. Lo text del *Mitridate* es d'Apostolo Zeno, lo del *Bellerophon* no ho havèm pogut trobar. Han musicat lo *Mitridate*, a més d'en Terradellas, entre altres, Caldara, Porpora, Sachini i W. A. Mozart. De la òpera *Bellerophon* sols conèxem una altra partitura de mèrit, qu'es una tragedia lirica de Lully que's guarda en lo Liceu Musical de Bolonia. Sembla qu'en Te-

Sobre aquest temps fou cridat a Italia lo nostre Terradellas, sollicitantlo especialment los teatres de Turí, Venecia i Roma.

Anant i venint d'Anglaterra cap Italia conegué als mestres francesos, especialment a J. Ph. Rameau; la manera d'executar la música a França no fou molt de son gust (1). Sembla que durant lo camí escrigué alguna composició; no fora estrany tinguessen aquest origen los motets en forma de cantata relligiosa *Plaudite Populi* i *Nocturna procella*, que's conserven en la esglesia de Santa Gudula de Bruselas (2).

Lo vegem de tornada a Italia, primerament a Turí, en qual teatre *Regio* s'estrenà, a començaments de 1750, sa *Didone* (3), escrita sobre text de Metastasio.

Lo meteix any de 1750, en lo teatre de *San Samuele*, de Venecia, per la fira de la Ascensió, hi hagué una gran festa, i l'empresa volgué donar dues obres dels dos més inspirats mestres que aleshores hi havia a Italia, en Terradellas i en Jomelli. La obra d'en Terradellas, sobre text de Silvio Stampiglia, se titulava *Imeneo in Atene* (4), era un componimento ab tres actes. La obra d'en Jomelli era *L'ucellatrice*, en forma d'*intermezzi* (5).

rradellas també composà, essent a Anglaterra, una colecció d'aries pera cantar en Reginelli; en Burney diu de elles que tenen inspiració, energia i expressió (vol. IV, pàg. 359). Se conserva aquest aplech tant preuhat en la colecció del Gran Duch de Meckelmburg-Schwerin.

(1) Florimo. «Scuole Musicale di Napoli».

(2) Ne tenim una copia que devèm a la amabilitat, sens igual, de n'Alfred Wotquenne, de Bruselas.

(3) *Fach Katalog der Abtheilung des Königreichs Italien*, per lo Cav. A. Berwin i lo Dr. R. Hirsfeld. De aquesta òpera no n'havèm pogut trobar res. Escribiren sobre lo meteix text en aquella època, entre altres, Hasse i Jomelli; més tart lo genial J. Haydn. Aquest magnífich teatre de Turi fou construït per lo gran Alfieri i servi de model per altres teatres d'Italia.

(4) Tadeo Wiel, «I teatri musicali Veneziani». *Imeneo in Atene* s'havia representat ja a Venecia l'any 1726, ab música de Nicolo Porpora. Lo teatre de *San Samuele* fou erigit l'any 1655 per lo patrici Giovanni Grimani. Primerament fou destinat a la comèdia, i fins l'any 1710 no s'hi representà òpera. Aquest teatre s'incendià i fou reedificat baix la direcció de Romualdo Alessandro Mauri, pintor i arquitecte teatral. Aytal teatre fou destruït l'any 1894.

(5) Aquest especie d'estimul artístich entre en Terradellas i en Jomelli donà origen a la falla que porta l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*

Dés de Venecia s'en anà cap a Roma, instalantse en la Strada Paulina.

de Leipzig, any II, dés de 1.^{er} Octubre 1799 fins 24 Setembre 1800, Març, pàg. 427, hont diu, després de donar antecedents del nostre biografiat i d'en Jomelli (fent equivocadament PORTUGUÉS a n'en Terradellas), havien donat tots dos una òpera per Carnaval a Roma, que la òpera d'en Terradellas agradà molt i la d'en Jomelli no, lo que feu qu'aquest engelosit cometés un crim, o al menys com tal crim li fos reputat per lo públich, ja que se trobà lo cadàver del mestre català cosit a punyalades en lo Tiber. ¡Alguns lladres l'havien assassinat!, exclamà l'autor de la falla. Aquesta patranya, que es possible nasqués en la metexa Roma, tal volta en la fantasia popular, donchs nostre Terradellas fou una figura popular com ho havia sigut Stradella, té, pot ser, algún origen veritat en quan a les ferides, més o menys greus, que a causa de ses fortes disputes en Trompeta hagués pogut ocasionar a n'en Terradellas; perque lo poble en ses tradicions, encar que's desvia, té moltes vegades algún punt veritable. Aquesta tradició popular pogué ésser recollida a Roma per en Johann Friedrich Reichardt, qui hi estigué l'any 1790; adquirí allí algunes obres d'en Terradellas, entre elles *Merope* i *Sesostri*, i s'enamorà de la inspiració tant fresca de nostre mestre. No es estrany qu'en Reichardt recollís i anotés tot quant lo poble d'ell deya, sobre tot tenint en compte que no hi havien aleshores notes erudites sobre la major part de músichs, ja que'l primer diccionari d'en Gerber no isqué fins l'any 1792; en Reichardt era col·laborador del *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig. Lo text alemany exacte que porta dita publicació de Leipzig es lo següent:

«Der Italiener Jomelli und der Portugiese Terradellas, zwey junge wetteifernde Opernkomponisten, befanden sich zu gleicher Zeit in Rom und buhlten um den Beyfall des Publikums. Beyde hatten Anhänger und Vertheidiger, die oft in offener Fehde gegen einander zu Felde zogen. Jomelli, der nachher auch in Deutschland eine vortheilhafte Rolle spielte, und Schöpfer eines verfeinerten musikalischen Geschmacks an dem Wirtembergischen Hofe ward, welcher sich bis auf den heutigen Tag erhält, schmeichelte dem Ohre durch seinen trefflichen Melodie-engang, und gewann dadurch besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmänner, für die er seine Arbeiten so vorteilhaft einzurichten wusste, dass sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Recitativen gefallen und glänzen konnten, ob er gleich, damals wenigstens, im Fundamente des musikalischen Satzes, nicht dreiste genug seyn durfte, es mit wichtigen Männern seines Zeitalters aufzunehmen. Man macht diesem Künstler ohnehin auch in späteren Zeiten den Vorwurf, dass er mit italienischem Leichtsinne nur zu oft einer schönen Melodie oder einer schmeichelnden Harmonie die goldenen Gesetze der Kunst und die selbstständige Kraft des kernhaften Ausdrucks aufgeopfert habe. Ob aus Mangel an tieferer Einsicht, oder mit Vorsatz, kann und will ich nicht entscheiden: das aber weiss ich ganz gewiss. Jomellis

Possiblement a n'aquesta època pertanyen aquelles coleccions d'aries escrites expressament pera lo cèlebre Gregorio

Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden würde; aber sein hinreissender, schmelzender, göttlicher Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers bey der Ausführung. In schweren Fällen erholte er sich oft Raths bey Anderen; aber immer nur bey Leuten seiner Nation, weil er keinem Deutschen Rede gönnen wollte, oder sich vor ihnen fürchtete. Der Herzog, als ein unbezweifelter Kenner, sahe diese Schwäche seines Lieblings wohl ein, und darum sind keine Handpartituren von Jomelli jemals ins Publikum gekommen.

Der junge Terradellas, kaum zwey und zwanzig Jahr als, war im Gegentheil ein aufstrebendes Genie, das die musikalische Sprache der Leidenschaften ganz in seiner Gewalt hatte, und nicht einer Prima Donna zu Gefallen den Text eines Allegro's zum Amoroso verunstaltete. Hiermit verband er tiefere Aenntnis der allmächtigen Harmonie, und regelmässige Kühnheit in zweckmässigen, raschen Uebergängen, die sein Gegner Jomelli oft nur zufällig aus dem Glückstopfe zog. Natürlich hatte er durch diese Vorzüge die Beystimmung des Kennerpublikums für sich, und diese galt ihm mehr, als das Bravissimo der Kastraten und Theaterdamen.

Beyde Nebenbuhler führten während der Carnevalszeit, in einem Zeitraume von vierzehn Tagen, ihre Kunst-Verke öffentlich auf. Terradellas hatte das Glück, oder das Unglück, der erste zu seyn, der sich vor dem Richterstuhle des Publikums einstellte. Der Beifall, den er einerndtete, war ohne Beispiel. Acht Tage darauf hoffte Jomelli seinen beglückten Gegner zu demüthigen, denn er verliess sich auf den Schutz der Damen: aber er that einen Fehlschuss, und der kraftvolle Portugiese riss ihm den streitigen Kranz aus der schwächeren Hand. — Jomelli wurde ausgepiffen.

Die freudetrunkenen Anhänger des Terradellas ahndeten nicht die schreckliche Folge, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten. Sie liessen eine Medaille auf ihn prägen. Hier war er auf einem Triumphwagen vorgestellt, und Jomelli zog ihn als Sklave durch die Strassen von Rom. Auf dem Revers standen die einzelnen Worte: io sono capace, gerade Worte, welche in einem von Jomelli's neuesten Revitativen vorkamen. Am folgenden Morgen, nach der Verbreitung dieser Schau-münze, fand man den Leichnam des Siegers Terradellas mit Dolchstichen durchwühlt in der Tiber. Banditen hatten ihn ermordet!»

La perpetració de crims de aquesta naturalesa era corrent en aquella època a Roma, segons fa constar en Pollnitz (Lettres, vol. II, pág. 254) explicant un d'aquests horribles casos, que fou seguit de impunitat per lo criminal, per lo que no ve a resultar inverosimil que nostre Terradellas morís a conseqüència de ferides rebudes en la perpetració d'un d'aquests delictes tenebrosos; però tots los escriptors conciençuts qu'han estudiat pregonament a n'en Jomelli refuten la atribució de semblant crim. La existencia de la medalla acunyada per celebrar lo triomf d'en

Babbi a Roma, tan plenes de foch i esperit (1). Per lo Carnaval de 1751 donà a Roma, en lo teatre *delle Dame*, sa òpera *Sesos-tri*, obra bellíssima, son cant del cigne, corona esplendent de sa brillant carrera (2).

Malgrat los brillants triomfs de que era objecte, en Terradellas no conseguí una complerta satisfacció, ja que les antigues disensions de que s'ha parlat abans no'l dexaven tranquil. Lo 20 de Maig de 1751 morí lo gran mestre català en lo sí de la Relligió Catòlica, havent rebut los Sants Sagraments de la Penitencia i lo Santíssim Viàtic, i fou sepultat en la parroquial esglesia de *S. Laurentii in Lucina*. (L'òbit en l'Apèndix II) (3).

Terradellas sobre en Jomelli no queda comprovada. Seria un gran descobriment la troballa de aquesta medalla; gran honra per nostre biografiat i per Catalunya sa patria: la cercarèm ab ver delit, i, si la trobàm, ne donarèm compte.

(1) Burney. *Ibid.*, vol. IV, pàg. 559. En Babbi era un gran tenor sense facultats, però ab molta escola i admirable dicció; una mena de Naudin de nostra època.

(2) Aquesta preciosa òpera formà part de la antiga colecció de J. F. Reichardt, de Berlín; lo Conservatori de Nàpols ne té una Cavatina. Musica abans d'en Terradellas aquesta òpera, entre altres mestres, en Giuseppe Porsile, l'antich mestre de Capella de Carles III d'Austria a Barcelona. Després de la mort d'en Terradellas, o sia l'any 1754, fou cantada aquesta òpera en lo teatre antich de Barcelona; lo mestre Felip Pedrell trobà son libretto, en castellà i català, de que dona compte en rahonat estudi. (*Revista Musical Catalana*, any V, nom. 56. pàg. 142).

(3) Molt nos ha costat trobar l'òbit de nostre Terradellas. Després de regirar moltes parroquies d'Italia, algunes de Roma inclusiu, nos aferrarem en cercarlo en totes les parroquies velles de la Ciutat Eterna, sens dexarne ni una, i, ab aquest objecte, demanarem aydament al virtuós i il·lustrat secretari del Bisbat de Barcelona Dr. Ramón Salvia, qui, per intermediació de Mossèn Lluís M.^a Albert, nos l'obteni i n'estèm sumament agraïts.

Per mediació del P. Joseph Ciman, M. I., obtinguerem que l'il·lustre Cav. Gregory fes un regonexement de les tombes de *S. Lorenzo in Lucina*. Dit senyor, persona verament competent, s'encarregà d'aquest treball, i, al cap de poch temps, escrigné dihent: «Entre les tombes particulars no's troba la de vostre mestre i açò fa creure que l'enterrarien en una tomba pública. Totes les despulles que hi havia en aquestes tombes públiques foren transportades quan la restauració de la Esglesia».

CRITICA

Música religiosa

Per desgracia d'en Terradellas tenia més estima en son temps la música religiosa, aleshores nomenada moderna, que l'art immortal de la polifonia. Si nostre gran mestre hagués al menys treslladat a Roma la música que a començaments de la XVIII centuria se composava a Barcelona (Apèndix III), avuy encar no hauria envellit. En la capella de *Santiago* lo prengueren per mestre, especialment per sa habilitat en la *música moderna*, que, en aquella època, la de bona lley, venia a ésser música d'*oratorio* tot lo més. Es clar qu'avuy aquestes obres no's poden cantar a la Esglesia, perque son mancades de tots los caràcters que demana Sa Santetat Pius X per aytals composicions; emperò, cal dir ben alt que, dels mestres no polifonistes de la època, fou en Terradellas un dels més discrets. Comparant una entrada instrumental d'un *gloria* d'en Terradellas ab'altra d'en Jomelli, preses abdos del aplech de composicions religioses que d'aquests mestres servèm (Apèndix IV), veurèm que la entrada instrumental del mestre català no queda gens dessota, per son esperit seriós, de la del compositor italià, encar que una i altra son impropies del temple. Havèm establert a propòsit la comparació ab en Jomelli, perque lo seu caràcter (quan compongué aquesta missa) de coadjutor del mestre de Capella de Sant Pere de Roma, Pietro

Paolo Bencini, l'obligava a escriure lo més eclesiàsticament possible.

En les misses d'en Terradellas s'hi veuen algunes formes harmòniques vagues, com passava a tots sos contemporanis, conseqüència de la ruptura dels motlles polifònics i de la aplicació dels sistemes d'en Rameau i d'en Tartini. Son curiosos alguns acorts invertits i algunes progressions d'invenió exclusiva d'en Terradellas. En lo final del *Kyries* de sa gran missa en *re major* hi brilla una frase, verament bethoviana, d'efecte sorprenent. Aquí i allà de ses misses s'hi veuen fragments de gust exquisit, molt superior, per son sentiment i forma artística, a tot quant en la metexa època en lo propi genre fou composat.

Música semi-religiosa

L'erudit musicograf François Joseph Fétis, en sa «Biographie Universelle des Musiciens», vol. VIII, pàg. 202, diu: «Terradellas a laissé en manuscrit une messe à quatre voi avec orchestre et l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*». En Fétis no'ns diu hont se troben aquestes obres.

Per de prompte de música religiosa, com havèm vist al traçar la biografia del mestre català, ne compongué molta més, ja que de misses per lo menys n'escrigué tres. A Roma, hont hi ha ses misses i altres peces musicals per Esglesia, no saben res del susdit oratori; ¿aquest oratori hont se troba? Veusaquí una qüestió que'ns ha costat molt d'aclarir, i per qual averiguació teniem un interès particular, no tan sols per la referencia directa ab lo present treball sobre lo gran músich català, sinó també per poguer estudiar un oratori d'un mestre tant notable com en Terradellas, a qui pensavem dedicar algunes pàgines en nostre derrer estudi *El Oratorio Musical desde su origen hasta nuestros días*.

Ab la senyalada fi, començarem nostra investigació per tot lo món. Nos dirigirem primer al conservador en quefe de la Biblioteca Real de Bruselas, E. Fétis, qu'es precisament lo fill del gran musicòlech belga, preguntantli hont podríem

trobar un catàlech de la biblioteca del seu pare, adquirida pe'l estat belga, a fi de veure si allí trobavem anotats los *libretti* que de ella formaren part, lo qual nos podria donar llum respecte punt tant interessant. Reberem resposta dihentnos que en la Llibreria Europea de C. Muquart ho trobariem imprès. En la Biblioteca Arús tenen aquest catàlech, lo revisarem atentament i no hi trobarem res. Escriguerem aleshores a Nàpols, d'hont nos trameteren lo magnífich volúm del «*Codici manoscritti della Biblioteca oratoriana*»: no hi havia res. Tenint en compte que en lo diccionari de Sir George Grove se diu que en la Biblioteca de Sant March de Venecia hi ha obres d'en Terradellas, escriguerem al bibliotecari, qui nos contestà negativament. Nos dirigirem a Torino (per haver sigut, segons havíem descobert, una de les derrerres ciutats hont visqué en Terradellas) al P. Preposit de la Congregació del Oratori, qui nos contestà que res tenia. Posarem altra vegada nostra mira a Nàpols, a Bolonia, a Modena i a Londra, per tot nos contestaren negativament. Tenint ja nostra obra sobre l'oratori a punt de sortir, ab recança de no poguer parlar detingudament d'en Terradellas, escriguerem aleshores al distingit musicòlech Alfred Wotquenne, de Bruselas, suplicantli les oportunes investigacions per veure d'esbrinar aquest punt; la resposta fou: «Je regrette de vous dir que je n'ai rien pu trouver en fait des reinseignements sur le *Giuseppe riconosciuto* de Terradellas. Je vous assure que j'ai fait toutes les démarches». En virtut de aquesta contestació no tinguerem altre recurs que parlar d'en Terradellas en nostra obra sobre l'oratori, en los següents termes: «.....Domingo Terradellas, quien compuso *Giuseppe riconosciuto* (según consta en el Diccionario de F. J. Fétis), obra que de revestir el carácter de la música religiosa de este maestro, que hemos podido examinar, luce un tejido melódico fácil y espontáneo que avalora una exquisita expresión del sentimiento del texto».

Acabada de publicar nostra obra sobre l'oratori, tornarem a la carga per descobrir lo *Giuseppe riconosciuto*, i, després d'escriure arreu infructuosament, tinguerem la satisfacció de rebre quatre ratlles d'en Francesco Perrella, de Nàpols, dihentnos que, regirant per lo Conservatori, havia trobat lo *libretto* del *Giuseppe* d'en Terradellas, del que'ns trameté un extracte. Es aquesta obra un melodrama per ésser representat en los

exercicis vespertins dels Rvnts. Pares del Oratori de Nàpols, l'any 1736 (*da rappresentarse nelle' Essercizi Vespertini de RR. PP. dell' Oratorio. In Napoli MDCCXXXVI*), essent impremtat per Felice Carlo Mosen, ab llicencia dels superiors, trobantse de venda a can Orazio Maione, relligador, en lo *Divino Amore*, devant la esglesia de *San Nicola a Pistaso*. Lo prefaci està redactat en la següent forma:

« **PREFACIONE** »

Al savio legitore:

Il far comparire la prima volta in Teatro Giuseppe riconosciuto da' suoi fratelli in Egitto non è già un voler profanare l'onestissima idea del abate Pietro Metastasio, che già tempo l'avea fatto in altra guisa comparire: ma piuttosto un far, che i sublimi sentimenti di cui va ricòlmo il Melodrama del mentovato Autore, colla vivacità della scenica rappresentazione, sian più idonei a costumare il popolo. Al che fare (non già che non ne potesse più giovativo l'argomento somministrare la sagra storia; ma perchè così parve ben fatto a chi dispor ne potea) con gran ritègno fu di mestieri venire ad una tal variazione e riforma d'esso, che all'arte Rappresentativa affar si potesse: Resta intanto, che chi legge le buone dalle cattive cose visjiungendo ne' il prino defraudi del dovuto onore, ne' il secondo autore del meritato compartimento.»

Se composita aquest oratori de diferents recitats, dotze aries ritmades, essent la millor la de Giuseppe, *Sarò qual Madre amante*, i dos grans chors, un d'ells al Déu d'Abraham, i l'altre a la excelencia de la virtut.

La música de aquesta obra no l'havèm poguda fruhir fins are. Escriguerem, per mediació del P. Agustí Mas, C. O., als Filipons de Nàpols, los qui respongueren que després de registrar son arxíu musical podíen assegurar que no'l teníen.

Tot açò es lo que, fins avuy, podèm dir respecte lo *Giuseppe riconosciuto* d'en Terradellas. No dexarèm per çò d'anar cercant aquesta música que, quant més nos costa de trobar, més nos interessa. La investigació no coneix lo cansanci, i

qui's sente investigador no ha de defallir may; qui investiga, sens minvar son zel, per més que semblen sos treballs inútils, arriba a atènyer la cobejada fi, sies la investigació del ordre que's vulla i sobre la materia més variada: qui cerca sens desmayar, troba. Nosaltres anirèm cercant, com ho fem en tot lo que hi fiquèm la punxa de nostre delit, i estèm segurs de que, si Déu nos dona vida, un día o altre trobarèm. Lo jorn que aquesta troballa de la música del *Giuseppe riconosciuto* tinga lloch, escriurèm un opúscul comparant aquest oratori ab los que escrivueren sobre igual text en la XVIII centuria Porsile, Hasse, Scalabrini, Bocherini i Fasch.

De moment podèm parlar d'un genre semblant al del oratori, al que també's dedicà en Terradellas, la cantata.

Segueix en ses cantates la forma del seu mestre Durante, tant curiosa i original, essent son model en algunes ocasions en Pergolese. Contenen aquestes obres lo desenrotllament d'un petit drama, ab son començament, sa evolució i sa fi, quasi sempre per una sola veu que s'encarrega, ab escayents recitats i adequades aries, de posar en relléu los mèrits de la poesia i la inspiració de la música. Donèm com a model un fragment del motet, en forma de *cantata*, *Luminosa consurgit aurora*, escrit expressament per la gran celebració de Sant Ildefons en la esglesia espanyola de Roma. (Apèndix V).

Música profana

Ningú ha difinit tant bé la òpera seria del segle XVIII com l'ilustrat musicograf Tadeo Wiel (1). Diu axís aquest intel·ligent escriptor: «La òpera seria en los primers anys (2) del segle XVIII se mantingué, de cap a cap, qual era a la fi del XVII. *Libretti* d'arguments mitològichs, heròichs, pastorals, cavallereschs; llargues escenes de recitats que terminaven en una aria. Musicalment lo recitat, exceptuades algu-

(1) «I Teatri Musicali Veneziani». Pròlech, pág 33.

(2) O millor durant los primers quinze anys, ja que usa *lustris*, que vol dir periodes de cinch anys.

nes excelents excepcions, perdía tota la importància. *Aries* volien los cantants i'l públich; i'ls mestres eren esclaus dels uns i del altre. Hagueren pogut discorrer, com feu més tart en Gluck (i aquest es lo mèrit d'en Terradellas que s'anticipà al Gluck), emperò de filosofia i de crítica no s'en taleyaven gota. Y si tal vegada escribíen escenes de gran eficàcia dramàtica (perque, me complasch en insistir sobre aquest punt; no son poques les pàgines de música verament dramàtica que's troben en les partitures dels setcentistes), apar qu'ho feyen per impuls genial, res de pensar que'ls cantants i'l públich ne poguessen fer cas. Cercaven l'aplaudiment prompte i clamorós; i es sabut qu'aquest se consegueix millor empleant aquella mena de música que satisfà a la part més vulgar dels oyents. A poch a poch la òpera vingué a ésser una serie de aries.

. . . Pochs los personatges del drama, poquíssimes les peces musicals a varies veus, quasi proscrits los chors. En òperes axís fetes no cal anarhi a cercar lo drama humà, la correspondència entre la música i les paraules i altres coses similars, en sí bellíssimes, que donen tant que fer i que dir als crítichs de nostres dies. En comptes de tot açò cerquem música bona i nostre treball no serà en va si sabèm escollir; si axís ho fem ne trobarèm de senzilla, pura, apassionada, italianament bella. Sabent escollir he dit, i s'entén; porque s'en escrigué tanta de música per lo teatre en lo segle passat (1), i sovintment *currenti calamo*, quasi improvisant, que ¡pobres de nosaltres que volguessem pendre tots en conjunt los compositors setcentistes, per donar un judici bréu de llur art! No es just lo formar criteri sobre'ls setcentistes prenent per peu tan sols les reiterades acusacions contra les negligències dels mestres, los capritxos pretenciosos dels cantants, les formes convencionals i poch grates acceptades pe'ls uns, volgudes pèls altres i ben rebudes del públich. Per judicar quant hi ha en materia d'art en lo segle passat, es suficient conèixer les poques cèlebres *arietes antigues*, delicia dels *dilettanti*».

Aquest es lo caràcter general de la òpera seria de la XVIII centuria. Emperò en Terradellas, encar que caygué en alguns

(1) S'ha de tindre en compte qu'en Wiel escribia açò en la XIX centuria.

dels defectes generals de la època, en algunes coses no solsament fou original, sinó adhuc precursor dels procediments seguits pèls grans hòmens que, imitantlo, s'immortalisaren. Un dels defectes de la època qu'en Terradellas seguí fou les grans excursions de floritures, *abellimenti*, per los cantants, qual principal creador fou Adolf Hasse per fer lluhir sa esposa, la célebre Faustina. Aquestes floritures, que convertien la gorja d'un cantant en un verdader instrument, com la flauta o'l clarinet, sens tindre en compte si era una veu duc-til, com la de soprano, la que devía cantarho, o bé un metall fosch i de difícil conreu per aquesta mena d'habilitats, com lo de baix, foren després també seguides i adhuc imitades per los mestres de més renom, no dexant de prestarhi son concurs W. A. Mozart en ses primeres obres, especialment en la *Cantata de Passio* i en *Lucio Silla*. La diferencia en aquest particular entre en Terradellas i'ls demés mestres de sa època consistia en que los altres sols escribien passos dramàtics i dificultats per les primeres parts, mentres que'l mestre català ho extenia a tots los cantants, donchs, era contrari a la costum italiana de considerar la acció morta i tallada quan se separava de les tres primeres parts, lo que resultava una gran incongruència. Wagner ha imitat en certa de manera a n'en Terradellas en ses obres, exigint conjunts complets, sens preferta de cap mena a personatges determinats que vinga a trencar lo just equilibri, volguent per part de tots pulcritut completa. En aquella època costà aquesta mira artística grans disgusts a n'en Terradellas i feu que les empreses, per no veurers en la precisió de contractar cantants bons per totes les parts com les obres d'en Terradellas feyen necessari, obtessen per retirar ses partitures del teatre, lo que donà lloch a sa decadencia, segons manifesta en Gerber, que escrivía per los anys de 1792.

Anèm ara a analisar les obres d'en Terradellas trayentles del aplech d'autors del temps i fixant en elles particular atenció.

Una obra musical qualsevol ha de reunir tres elements: *inspiració, desenrotllament i color*.

La inspiració, idea inicial o genial tema de composició, es a n'en Terradellas molt superior a tots sos contemporanis, essent lo qui més se li acosta en Rinaldo da Capua. Compro-

bant los textos del *Artaserse* i la *Semiramide* d'en Metastasio, musicats per lo nostre Terradellas i per Vinci, Poncini, Hasse, Jomelli, Lampugnani i G. Ch. Bach, resulta la música del mestre català molt més inspirada que la dels altres mestres. La melodia es molt més espontània, les idees més genials, los temes més escollits (1).

En lo desenrotllament cal distingir dos diferents punts. Lo textit harmònic propriament dit i lo desenrotllament dels temes melòdichs. Lo textit harmònic es en nostre Terradellas assats pobre, vegentshi establert l'abús dels acompanyaments en intervals de tercera (2), ordinariament majors, que encara que en aquella època se considerava aquesta consonancia com la ànima de la harmonia, avuy produhexen aytals acompanyaments un efecte pobríssim. Cal observar a lo dit, que en aquella època la harmonia estava en estat embrionari, donchs, trencat lo motlle polifònic, no hi havia encar seguretat absoluta respecte la nova traça harmònica que's creava. Se pot ben dir que la nova harmonia isqué del cervell de la escola veneciana, emperò passant per lo vidre multiplicador i per lo fi sedàs del gènit sens igual de J. S. Bach. S'ha de tindre en compte que tot l'edifici harmònic de Bach romangué de moment reclòs en sa terra, no passant les fronteres fins molts anys després. Lo desenrotllament dels temes melòdichs s'havia portat a efecte en la polifonia distribuint la melodia convenientment entre les veus i desenrotllant, més que per inspiració, per efecte de la propria forma contrapuntística que ja portava lo camí traçat. Al separarse los compositors de la forma polifònica renunciaren a un rich vestit de cayent conegut, per anar a cercar una nova vestidura, de moment poch escayenta i pobre, que no devia assolir una riquesa i ostentació convenientes mentres no's dexessen ben senyalats (adquirint una maravellosa art en llur maneig) los oportuns procediments tècnichs i estètics que permeten lo pas a plaer de una tonalitat al altra sens que se sente esforç de cap mena,

(1) Per no allargar nostres apèndixs havèm renunciat a establir la comparació gràfica de aquestes obres; però qui la vulga fruhir no tenim cap inconvenient en mostrarli les respectives partitures.

(2) No era solsament en Terradellas qui usava aquesta mena d'acompanyaments, sinó també los veyèm usar, entre altres, a Rinaldo da Capua i a n'en Baldassare Galuppi (a. Buranello).

ans bé ab la major complacencia del sentit auditíu; per çò dels polifonistes no's troben desenrotllaments de temes verdaderament admirables fins a Beethoven, que possehí, en bella germanor, lo gènit de l'art i la possessió de la ciència harmònica, ja en sa esplendor.

La color, o sia lo clar i obscur de la música, rebé de nostre Terradellas un impuls com cap més mestre li hagués proporcionat; fou nostre Terradellas un verdader creador en aquesta materia, i en ella fou imitat per Gluck, Händel, Lampugnani, etz.

Examinat ja en conjunt lo caràcter de la música d'òpera d'en Terradellas, passarem a parlar de les parts integrants de son drama lírich, ó sien lo *Recitat*, les *Aries* i *Duetts*, lo *Chor* i la *Sinfonia*.

En lo recitat fou una figura de gran magnitut. En una època en que lo recitat anava per terra, ell l'enlayrà i li donà una forma dramàtica quasi difinitiva, copiada després per sos contemporanis (1) i seguida en son conjunt més tart per Weber, Meyerbeer, Gounod, etz..... Presentèm com a model lo recitat de la òpera *Merope* quan la protagonista reb la nova de la mort de son fill (Apèndix VI), i un fragment de la escena XII del segon acte de *Sesostri*, que figura passar en los jardins reyls (Apèndix VII).

Les aries i *duetts* tenen tota la dolçor i tendresa del Pergolese i del Vinci, algunes vegades ab nota quelcòm més moderna, segons Cimarosa i Guglielmi, que foren sos seguidors. Presentèm com model de ses *Aries*, *Sentirse dire del caro bene*, de *Semiramide* (Apèndix VIII); *Se miro quel volto sereno*, de una òpera desconeguda composada entre *Semiramide* i *Merope* (Apèndix IX), i *Se spuntan vezze* (2), de *Mitridate* (Apèndix X).

(1) Cal observar que Gluck no adoptà lo seu recitat, tant excelent, fins després de sentir les obres d'en Terradellas a Londra. Comparis les obres que Gluck composà abans de aquesta època, entre elles *Artamene* i *La Caduta de' Giganti*, ab les que composà immediatament després, entre elles, *Semiramide Riconosciuta* i *Fetide*, i s'ens donarà la rahó més complerta.

(2) La part d'òboe obligat de aquesta aria fou tocat la primera vegada a Londra per T. Vincent. La aria fou cantada per Mariana Pircker, que's creu era la muller d'en Terradellas.

La part vocal dels chors acostumava ésser (com se feya generalment en aquella època en la òpera) al *unisono*; la part instrumental sempre exaltada, de brillant efecte. Presentèm com a model lo petit chor final de *Merope* (Apèndix XI).

Ses sinfoníes eran sempre brillants, avençantse en elles alguns procediments, seguits després pèls mestres de la escola napolitana. Hi han algunes frases en totes aquestes sinfoníes que vegèm axí meteix en son contemporani Domenico Scarlatti i en son seguidor Wolfgang. A. Mozart. Aquestes sinfoníes denoten un pregón conexement dels instruments de corda, ja que resulten escrites en sa verdadera tacitura i adequades posicions. Donèm com a mostra lo primer temps de la sinfonia de *Merope* (1) (Apèndix XII).

Malgrat la decadencia de la gloria d'en Terradellas, de que parla en Gerber l'any 1792, l'any 1810 encara era universal la fama del mestre català. Diu axís en G. M. Raymond en sa carta a M. Millin del Institut: «¿De què prové que la Italia ha sigut sempre tant feconda en grans artistes en les principals parts de la música? Es precis atribuir aquesta riquesa a les nombroses institucions musicals que la beneficencia pública i la amor a les arts hi han enlayrat arrèu, i al gran us que per tot se fa de la música en les esglesies i en los oratoris. Los noms dels Jomelli, dels Buranello, dels Vinçi, dels Durante, dels Porpora, dels Leo, dels Pergolese, dels Galuppi, dels Traetta, dels Terradellas, dels Tartini, dels Piccini, dels Sachini, dels Cimarosa, dels Paisiello i de tants altres, son coneguts de tot lo món» (2).

Segons l'Arteaga (3), les obres musicals dels millors mestres de la època d'en Terradellas foren retirades del teatre a causa de la sacietat de lo Bell derivada del amor al plaer, i lo desitg de variar, lo qual ha fet exir després de lo bò, lo mediocre, lo extravagant, lo capritxós. Aquest desitg de gaudir feu que en quiscuna ciutat de Italia, fins en les més petites,

(1) Suprimim, a fi d'evitar majors dispendis, les parts d'òboes, trombes i corni d'aquesta sinfonia, ja que no oferexen res de particular estudi. Tot lo treball melòdic i harmònic està complertament confiat a la corda; no obstant, tenim la partitura complerta d'orquestra a disposició de qui la vulla examinar.

(2) «Lettres sur la Musique», per G. M. Raymond, pàg. 205.

(3) «Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano», vol. I, pàg. 322.

s'axequés un teatre..... Quiscún any s'exigien més de mitg-centenar de representacions musicals diverses. La que agradava molt en un Carnaval era escoltada ab indiferencia, i fins ab fastich en lo Carnaval següent. Les obres mestres geyen polsoses i descuidades perque lo poble, àvit de novetat, les propositava després d'haverles sentides, agradantli molt més les barrabassades i les caricatures d'autors més moderns.

Si lo poble incult no estimava les obres mestres de la primera mitat de la XVIII centuria, los hòmens pensadors les tenien en gran estima, i axís lo nostre Terradellas feu gaudir dolçament la distingida concorrencia dels concerts particulars d'en Johann Friedrich Reichardt, lo musicograf erudit, l'entranyable amich de Göthe, l'inspirat autor de *Rosmonda* i de *Brennus* (1).

L'Angelo Catelani de Mòdena, que vivia en lo prop passat segle XIX, estimava molt a n'en Terradellas, servant curosament sa *Merope*, que considerava, per son mèrit, com una de les millors peces de sa magnífica llibreria (2).

Per fí, un dels millors musicografs i didàctichs de la nostra època, lo Dr. Hugo Riemann, considera a n'en Terradellas com un dels més importants representants de la òpera italiana fins la aparició de Gluck (3).

Vulla Déu que, axís com en Terradellas fou una de les primeres figures musicals de la XVIII centuria, que axís com en sa persona Europa entera honorà nostra patria, en nostra època isque un gènit musical que, nivellantse a n'en Verdàguer per la poesia i a n'en Fortuny per la pintura, pose una vegada més en evidència que nostra mare, la aymada Catalunya, es en art, com en tantes altres coses, una de les nacions més grans del món.

LAUS DEO.

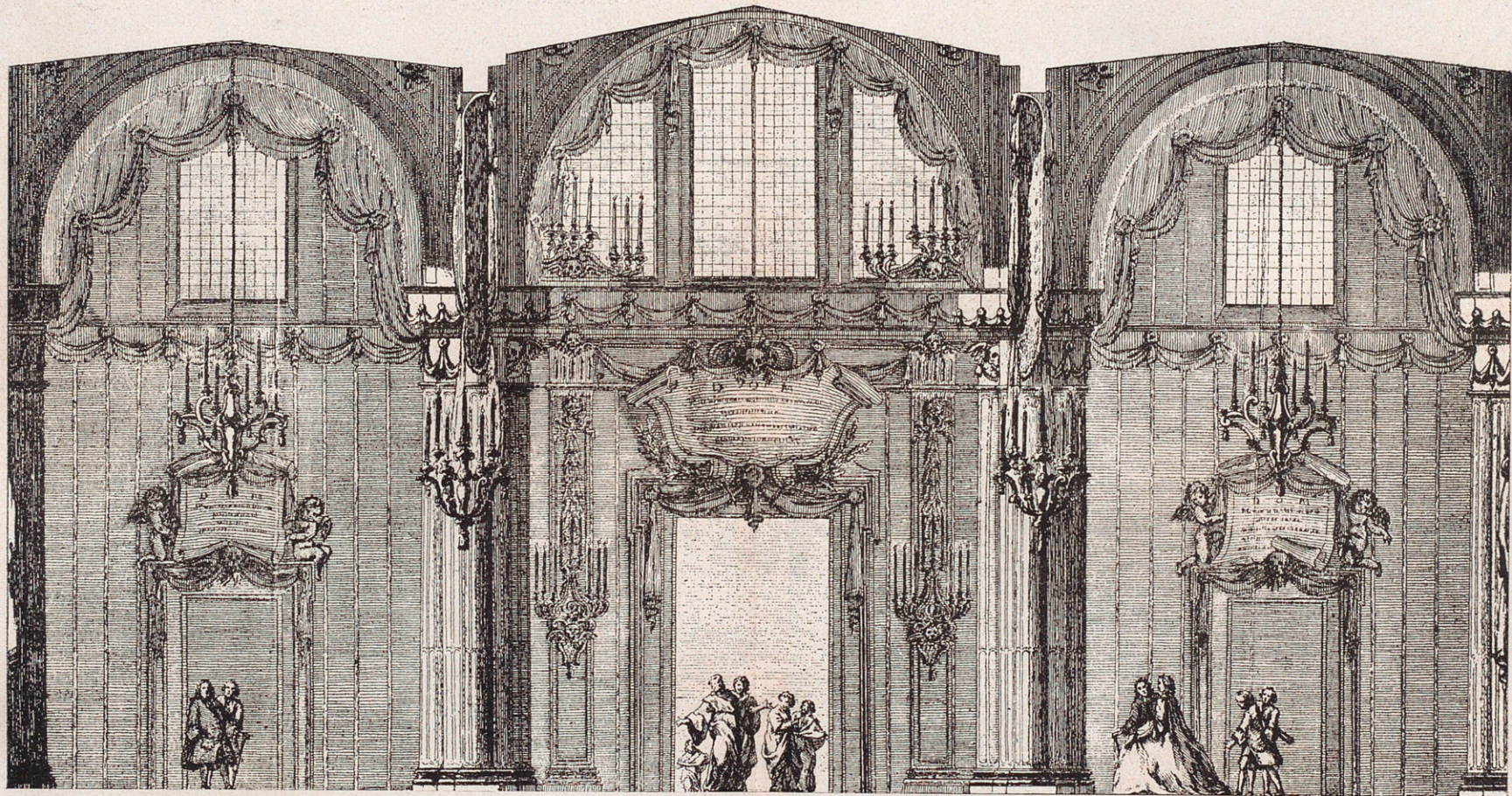
(1) Per enterarse de aquesta simpàtica i gran figura se pot acudir a la obra de Schletterer, «J. F. Reichardt sein Leben und seine musikalische Thatischkeit», i també al «Musikalischer Almanach für Deutschland». Reichardt morí lo 27 de Juny de 1814.

(2) Ja havèm parlat en altra nota d'aquest exemplar de *Merope*, del temps del autor, en antiga magnífica relligació, en tres volums, en petits folis.

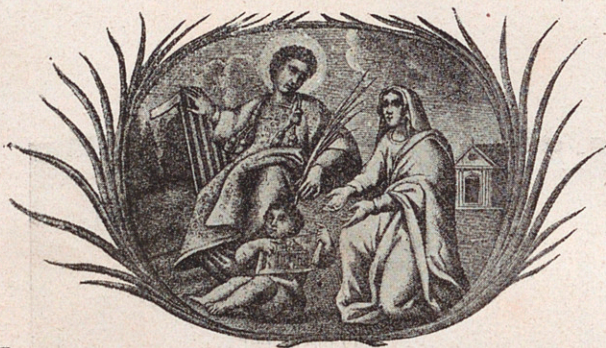
(3) «Musik-Lexikon», pàg. 760.

APÈNDIX

APENDIX I



APÈNDIX II



*FIDEM facio Ego infra scriptus Curatus Ecclesiae Parochialis
S. LAURENTII in Lucina C. R. M. de Urbe. qualiter in Libro 12
Mortuorum fol. 20^a reperitur infra scripta particula videl.*

A di 20 maggio 1794

*Il fig. M. Annunzio Chiaradella figlio del g.
Pietro da Barcellona di anni 38, Mro di
Cappella, dimorante a strada Paulina,
munto dei S. Sacramenti della Par.
S. Maria e S. Tristano, morì nella Comunione
della S. Ch. e fu sepolto in questa
parrocchiale chiesa.*

In quorum fidem &c. Datum Romae hac die 23^a

Mensis novembris Anno 1794

*(Ad idem ecclesiam
S. Laurentii)*



*F. Carotio
P. Petrus Bauvieux*

APÊNDIX III

Choir Serra

De Deum

First system of the musical score for 'De Deum'. It includes staves for Soprano 1st, Soprano 2nd, Contralto, Tenor, Bass, Violoncello 1st, Violoncello 2nd, and Organ. The lyrics 'De Do . . . mi . num con . fi . te . . . mur' are written below the vocal staves. The organ part features a sequence of chords: 3rd, 5th, 6th, 7th, 6th, 6th, 5th, and 5th.

Second system of the musical score for 'De Deum'. It includes staves for Soprano 1st, Soprano 2nd, Contralto, Tenor, Bass, Violoncello 1st, Violoncello 2nd, and Organ. The lyrics 'a . ter . . num Ga . . . trem om . nis ter . ra ve . ne . ra . . tur' are written below the vocal staves. The organ part features a sequence of chords: 5th, 5th, 6th, 5th, 6th, 5th, 6th, and 6th.

APÈNDIX IV

Gloria

Soprano

Allegro moderato

Gloria

Donelli

Violini

Oboe

Corni

Fagotti

Contrabbasso

Altini

Tenore

Basso

Coro

Orchestra

APÉNDIX V

Precitatio

Mon-tes quot su-spi-ri-a e-mis-ci-mus vo-lentes cum gaudeat

de-us sta-tet omnia Nun-c mor-tua con-le-ta-tur gaudeat re-l

spu-rat et so-la-tur

Andante

Violon

Oboe

Violon

Andante

Handwritten musical score for "Die Schöne" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal line and the last five for the piano accompaniment. The lyrics are in German: "Ich hab' ein Mädchen, das so schön ist, / das ich nicht lassen will, / das ich nicht lassen will, / das ich nicht lassen will." The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano).

Handwritten musical score for a choir, featuring two systems of staves. The lyrics are in Portuguese. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1: *quando*
- Staff 2: *de - ver.*
- Staff 3: *li - sta*
- Staff 4: *a' b'pom - so ama - to*
- Staff 5: *so - li - ta ma - bo - lum - na - to*

System 2:

- Staff 1: *horu - - - - - net*
- Staff 2: *mon - to*
- Staff 3: *da - - - - - hab*
- Staff 4: *pon - tes*
- Staff 5: *qui - a ca - - - - -*

Handwritten musical score on page 51, featuring vocal and piano parts. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal line and the last five for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Vocal Line (Staves 1-5):

- Staff 1: *qui_a*
- Staff 2: *nel*
- Staff 3: *cau_net*
- Staff 4: *bel_la*
- Staff 5: *bpe*

Piano Line (Staves 6-10):

- Staff 6: *bel_la*
- Staff 7: *bpe*
- Staff 8: *bel_la*
- Staff 9: *bpe*
- Staff 10: *bel_la*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff is for the vocal part, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Russian. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal part includes lyrics: "Me - sta", "ge mit", "sub - pu", "namo", "sub - pu", "namo", "sub - pu", "namo".

Me - sta
ge mit
sub - pu
namo
sub - pu
namo
sub - pu
namo

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are in Russian. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal part includes lyrics: "a", "pomo a", "ma to", "u o to", "ne", "a", "ta", "rue", "go", "um ba".

a
pomo a
ma to
u o to
ne
a
ta
rue
go
um ba

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on ten staves, with the piano accompaniment on the left and the vocal melody on the right. The lyrics are in German: "hoch - ste - hen die Ros - en - blü - men, die Ros - en - blü - men, die Ros - en - blü - men." The piano part includes a prelude and a postlude. The vocal part is a single melody line. The score is written in G major, indicated by one sharp (F#) on the key signature.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staves. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on page 54, featuring two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves.

System 1 (Left):

- Staff 1: *qui-a*
- Staff 2: *ca-net*
- Staff 3: *bel-la*
- Staff 4: *spe-*

System 2 (Right):

- Staff 1: *qui-a*
- Staff 2: *ca-net*
- Staff 3: *bel-la*
- Staff 4: *spe*

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, with lyrics in Italian. The lyrics are: "no lat de fa in mo lu pra - Annò. spon - so ama - to". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Handwritten musical score on page 56, featuring two systems of staves. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in French and appear to be a religious or liturgical text.

System 1 (Left):

- Staff 1 (Vocal): *me que de lon me que do lon ext in be ac lat fe ta in mndk*
- Staff 2 (Piano): Accompaniment for the vocal line.

System 2 (Right):

- Staff 1 (Vocal): *proa to me que do lon ext in be me que do lon ext in be Da Gaboc*
- Staff 2 (Piano): Accompaniment for the vocal line.

The score is written in a cursive, handwritten style. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The page number "56" is centered at the top.

APENDIX VI



Staccato
Largo assai
Largo
Largo dolente
Oh dei qualoni sorprende un solito terror

This system contains five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'Staccato' marking. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo markings 'Largo assai', 'Largo', and 'Largo dolente' are placed above the first, third, and fourth staves respectively. The lyrics 'Oh dei qualoni sorprende un solito terror' are written below the fourth staff.



Largo
Largo
Largo p
Qual parte vene gelido scorre il sangue
e tutta rivede l'anima sbigolita

This system contains five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo markings 'Largo', 'Largo', and 'Largo p' are placed above the first, second, and third staves respectively. The lyrics 'Qual parte vene gelido scorre il sangue' and 'e tutta rivede l'anima sbigolita' are written below the fourth and fifth staves respectively.



p
Largo p
Largo p
ff
dunque fia per morire l'amata figlia
Epitio de morie
numi altri la
for

This system contains five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo markings 'Largo p' and 'Largo p' are placed above the second and third staves respectively. The dynamic markings 'p', 'Largo p', 'Largo p', and 'ff' are placed above the first, second, third, and fourth staves respectively. The lyrics 'dunque fia per morire l'amata figlia', 'Epitio de morie', and 'numi altri la' are written below the fourth, fifth, and sixth staves respectively. The word 'for' is written below the sixth staff.

f presto

Largo assai
Hauti e Violini

Corni con cordini

ranno e tu respiri ancora madre cui del madre infelice

f

piu largo

oh come dal margine di lere nichisima il sighe e

f

largo

dal mio braccio aspetta l'ultimo mor della fatal vendetta

al figlio al



First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef. The fourth staff is a treble clef. The fifth staff is a bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are: *fi glo in mano dalla madre tra di ta che di colpo fu morto Ah no tirano tirano del me fuor*. There are dynamic markings *f* and *presto* above the first staff, and *presto* below the fifth staff.



Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef. The fourth staff is a treble clef. The fifth staff is a bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are: *venisse e da-i folgora bel ora al-la vendetta io chiamo alla giusta vendetta*. There are dynamic markings *presto* above the first staff, *presto f* above the second staff, and *presto #* below the fifth staff.



Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef. The fourth staff is a treble clef. The fifth staff is a bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are: *ahi donna stolta ihi madre scelerata e chi la colta co' es cort ail mio do-lo-re hi putim chi sul tramento*. There are dynamic markings *pia largo* above the first staff, *p* above the second staff, and *f* above the third staff. There are also time signature changes to 4/5, 3/5, and 6/8 indicated below the fifth staff.

And^{te} *f* *p* *largo*

reside el cenno inguo usci per del molatro ahri del pari umonbranga furesta aldo la mio rianpoli forti l'esime de el ia

f *and^{te}* *#* *6* *f* *#*

largo *Stati e Vidi* *largo p*

Corn *all^o*

ma forge ancor non cado a basi mede firma fura il colpo erudel Ma oggi il sangue seggi patido

largo *largo*

largo *p*

colto najo l'aspete sono e lo smarrute lusa o' sangue ia parte tutto e or tutto e tutto il figlio e mori

largo

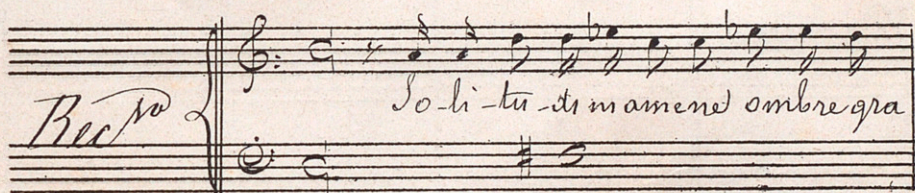
APÈNDIX VII

Alle Dame

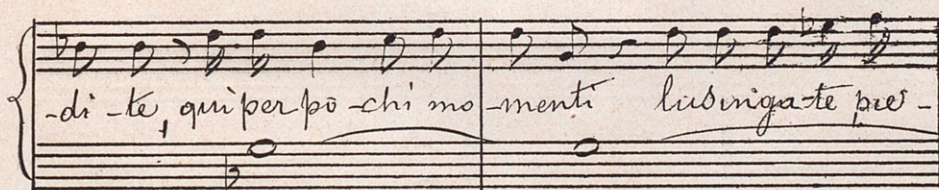
Scena

Musica del Sig. D. Domenico Ceradello

Rec^{to} *So-li-tu-di ma men e ombre gra*



-di-te, qui per po-chi mo-menti lusingate pres-



to-del i-miei tormenti



Cavatina

Violini

Traversi *Mris no*

Viola *Col Basso*

Canto

Basso

Largo assai

Handwritten musical score on page 63. The score is written on ten staves. The first two staves are a grand staff for piano, with treble and bass clefs. The next two staves are also a grand staff, but the right-hand part is mostly empty. The fifth staff is a single line, likely for a vocal part, with a treble clef. The sixth staff is another single line, likely for a vocal part, with a treble clef. The seventh staff is a single line, likely for a vocal part, with a treble clef. The eighth staff is a single line, likely for a vocal part, with a treble clef. The ninth staff is a single line, likely for a vocal part, with a treble clef. The tenth staff is a single line, likely for a vocal part, with a treble clef. The lyrics are written in Italian: *Spicciame il placid'ali, dolce suono, obliò del mali, e con*

So-la claustramento, e con so-la il mio tormento, coll'ima-go del ... mio

Handwritten musical score on page 65. The score is written on ten staves. The first two staves are for the piano accompaniment, featuring complex, rapid passages with many beamed notes. The next two staves are for a vocal part, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "ben del mio ben del mio ben coll'ima - go". The final two staves are for the piano accompaniment, continuing the musical theme. The notation is in a historical style, with various accidentals and clefs.

ben del mio ben del mio ben coll'ima - go

Handwritten musical score on page 66. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first system (staves 1-2) contains piano accompaniment for the right and left hands, featuring complex, rapid passages with many beamed notes. The second system (staves 3-4) continues the piano accompaniment. The third system (staves 5-6) shows the piano accompaniment continuing, with some rests indicated by double slashes. The fourth system (staves 7-8) introduces a vocal line on the upper staff, which begins with the lyrics "del mio ben" written in cursive. The vocal line consists of a few notes, with a "tr" (trill) marking above the first note. The fifth system (staves 9-10) shows the piano accompaniment continuing, with the vocal line remaining silent.

APENDIX VIII

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is empty. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); it contains a bass line with notes and rests, and the word "graziosetto" is written above it. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); it contains a bass line with notes and rests, and the word "graziosetto" is written above it. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is empty. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); it contains a bass line with notes and rests, and the word "graziosetto" is written above it. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); it contains a bass line with notes and rests, and the word "graziosetto" is written above it. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is empty. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); it contains a bass line with notes and rests, and the word "graziosetto" is written above it. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); it contains a bass line with notes and rests, and the word "graziosetto" is written above it. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

First system of musical notation. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: *le ne quest' con mar- ti- re quest' con do- le- re*. The piano part includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The lyrics are: *cheon al- ma fi- da cheon al- ma fi- da sof- fer- non*. The piano part includes a 6/8 time signature and a 4/4 time signature.

Third system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the second system. The vocal line is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The lyrics are: *que chon al- ma fi- da sof- fer- non que*. The piano part includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment (bottom staff) includes fingerings 3, 6, 4, and 5. The lyrics "Lori... li se... di... re del" are written below the vocal line.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (top staff) continues with the lyrics "ca... re be... ne o cin... ta al co... re del tie ca...". The piano accompaniment (bottom staff) includes fingerings 6, 7, 2, 17, 3, 7, and 5.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (top staff) includes the lyrics "te ne quest' con do... lo... re quest' con mar... ti... re chora al... ma'". The piano accompaniment (bottom staff) includes fingerings 3, 6, 6, 6, 6, and 5, along with dynamics *f* and *p*.

Handwritten musical score for the song "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time. The piano accompaniment consists of two staves. The lyrics are: "f - da sof - - - - - fu non fuo sof - - - - - fu non fuo quest' ora do -". The score is handwritten on aged paper with some staining.

Handwritten musical score for the vocal part of the hymn. The lyrics are: "L' - re quest con - tra - la - re. chom al - ma fi - da fi - da sof". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written on a single staff. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the opera *Furor* by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, with the vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The lyrics are "fur non sa ch'era allora in fi da afor fur non". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "fi".

First system of musical notation. The top staff contains two measures with dynamics *f* and *p*. The middle staff has a single measure with a half note. The bottom staff, labeled *poco*, contains a melodic line with notes and accidentals, including a sharp sign and a flat sign.

Second system of musical notation. The top staff has two measures with dynamics *p*. The middle staff has a single measure with a half note. The bottom staff contains the lyrics "fe de ro si. la fa na ber che di ran na m'vi na me" and a melodic line with notes and accidentals.

Third system of musical notation. The top staff has two measures with dynamics *p* and *f*. The middle staff has a single measure with a half note. The bottom staff contains the lyrics "ro ber che di ra na min na mo so min na mo so min na me ro" and a melodic line with notes and accidentals.

APÈNDIX IX

Le ma se quel volto fere io a cor

tante quel labro se a colto so ave ed a mante ebl core la more mi uarda che

di ca mi sembra che di ca che ingrata ne mi cu quell'alma non e che ingrata ne

p

mi ca quell'alma non e non e non e quell'al mi non e

Se mi ro quel col to se re no e cos tante quel la bro se as col to so a re ed a man te et

p



First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal melody with lyrics. The lower staff contains a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are: *core l'amore mi sembra che dica che ingrata ne mica quell al ma non e che in*. Below the piano staff, there are figured bass notations: $\flat_6$, $\flat_7$, $\flat_6$, $\flat_5$, $\flat_3$, $\flat_3$, $\flat_3$.



Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal melody with lyrics. The lower staff contains a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are: *gra-la ne mi-ca quell al ma non e non e non e quell al ma non e*. Below the piano staff, there are figured bass notations: $\flat_3$, $\flat_3$, $\flat_6$, $\flat_4$, $\flat_3$, $\flat_9$, $\flat_5$, $\flat_7$, $\flat_3$, $\flat_9$, $\flat_5$, $\flat_7$, $\flat_3$, $\flat_6$.



Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal melody with lyrics. The lower staff contains a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are: *il mes to pal lo re tal volte un af fanna un*. Below the piano staff, there are figured bass notations: $\flat_6$, $\flat_5$, $\flat_6$, $\flat_7$.

First system of a musical score, measures 1-6. The score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 3/4. The voice part has lyrics: "gius.to. do lo re di can di da fe un gius.to do lo re di". The piano accompaniment includes dynamic markings *f* and *p*, and a *ten* (tension) marking. The bottom staff shows figured bass notation: *b6 5 b. b. 5 b 7# 3 6 b*.

Second system of a musical score, measures 7-10. The score continues from the first system. The voice part has lyrics: "can di da fe di can di da fe". The piano accompaniment includes a *tr* (trill) marking. The bottom staff shows figured bass notation: *6 4# 6*.

APÈNDIX X

aria nel Meitridate - Sig.^{ro} Pircher.

violini

violoncello

Violoncello

rose sull' alla le rose di spine pungenti s'ammantano per me. Le spum. tan veg -

First system of musical notation. The vocal line (bottom staff) includes the lyrics: *Rose, se spuntan ve-rose sull'alta le rose, sull'al' -*

Second system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: *ba di spine pungenti si ammantan per me, di spine pungenti si an'*

Third system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: *mantan per me, si amman - tan per me, si amman -*

First system of musical notation. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line contains the lyrics: *poi di vi. tor-te, ma poi di vi. tor-te, circon-dami il piè.* The piano part includes fingerings (7, 5, 7, 13, 7, 6, 6, 3) and dynamic markings (*f*, *p*).

Second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics: *le tor-te ma poi di vi. tor-te, ma poi di vi. tor-te circon-dami il piè,*. The piano part includes fingerings (7, 3, 7, 13, 7, 6, 6, 3) and dynamic markings (*f*, *p*, *pp*, *f*).

Third system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: *circon-dami il piè, circon-da-mi il piè, circon-dami il piè.* The piano part includes fingerings (7, 4, 7, 7, 13, 7, 6, 6, 3) and dynamic markings (*p*, *f*). The system concludes with a double bar line and a large 'X' mark, indicating a repeat or end of section.

Da Capo

APÈNDIX XI

Allegro

Violini

Oboe

Trombe

Corni

Coro

Basso

Allegro

Unis

col Viol.

Unis

qui

col - le ed o - qui

Handwritten musical score on page 81. The score consists of several systems of staves. The top systems are for instrumental accompaniment, likely for a piano or organ, featuring complex rhythmic patterns and arpeggiated figures. The bottom system includes a vocal line with lyrics written below the notes. The lyrics are: "n. va di Pia - cer ri - suo - mi in". The notation is in a historical style, possibly 18th or 19th century, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The paper shows signs of age, including some staining and wear along the edges.

n. va di Pia - cer ri - suo - mi in

Handwritten musical score on page 82. The score consists of 11 staves. The first 10 staves are grouped into two systems of five staves each, with large curly braces on the left. The 11th staff is a single line at the bottom. The music is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. The lyrics are written below the 11th staff.

Lyrics:

Cor no *é o* — — *qm e* — — *ta-de m*

Handwritten musical score on page 88. The score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The first system contains a vocal line and a piano accompaniment line. The second system contains a vocal line and a piano accompaniment line. The third system contains a vocal line and a piano accompaniment line. The fourth system contains a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line in the fourth system.

col Viol.

si bel giorno incomin - cij a

Handwritten musical score on page 84. The page contains 12 staves of music. The first 10 staves are instrumental, featuring various note values, rests, and accidentals. The 11th staff contains the lyrics "fe- steg - - gian a" repeated twice. The 12th staff continues the instrumental notation. The notation is in a single system, with the lyrics written below the 11th staff.

fe- steg - - gian a fe- steg - - gian a

Handwritten musical score for page 85. The score consists of 12 staves. The first three staves are for vocal parts, with lyrics "fe - steg - - - giar" written below the bottom staff. The next four staves are for string instruments, with labels "Col 1^o Viol." and "Col 2^{da} Viol." written above the staves. The bottom three staves are for piano accompaniment, with dynamic markings "f" and "p" written above the notes. The score is written in a single system, with a double bar line at the end of the first measure and another at the end of the second measure. The notation includes various note values, rests, and slurs.

APÈNDIX XII

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The word "poco" is written above the first staff. The music features a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic bass line.

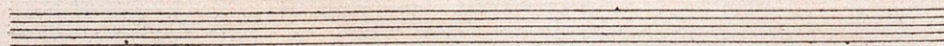
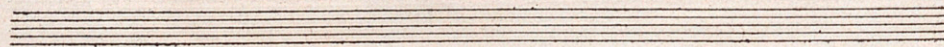
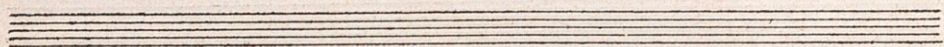
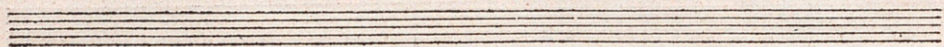
Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, with a key signature of one sharp and a common time signature.

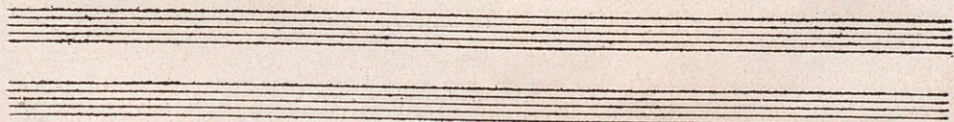
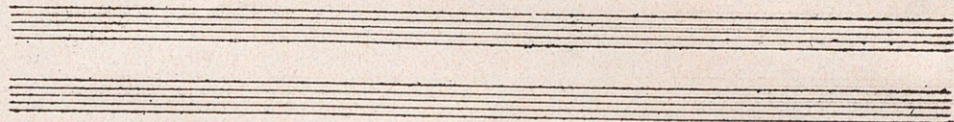
The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues the complex, fast-paced melody from the first system, with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

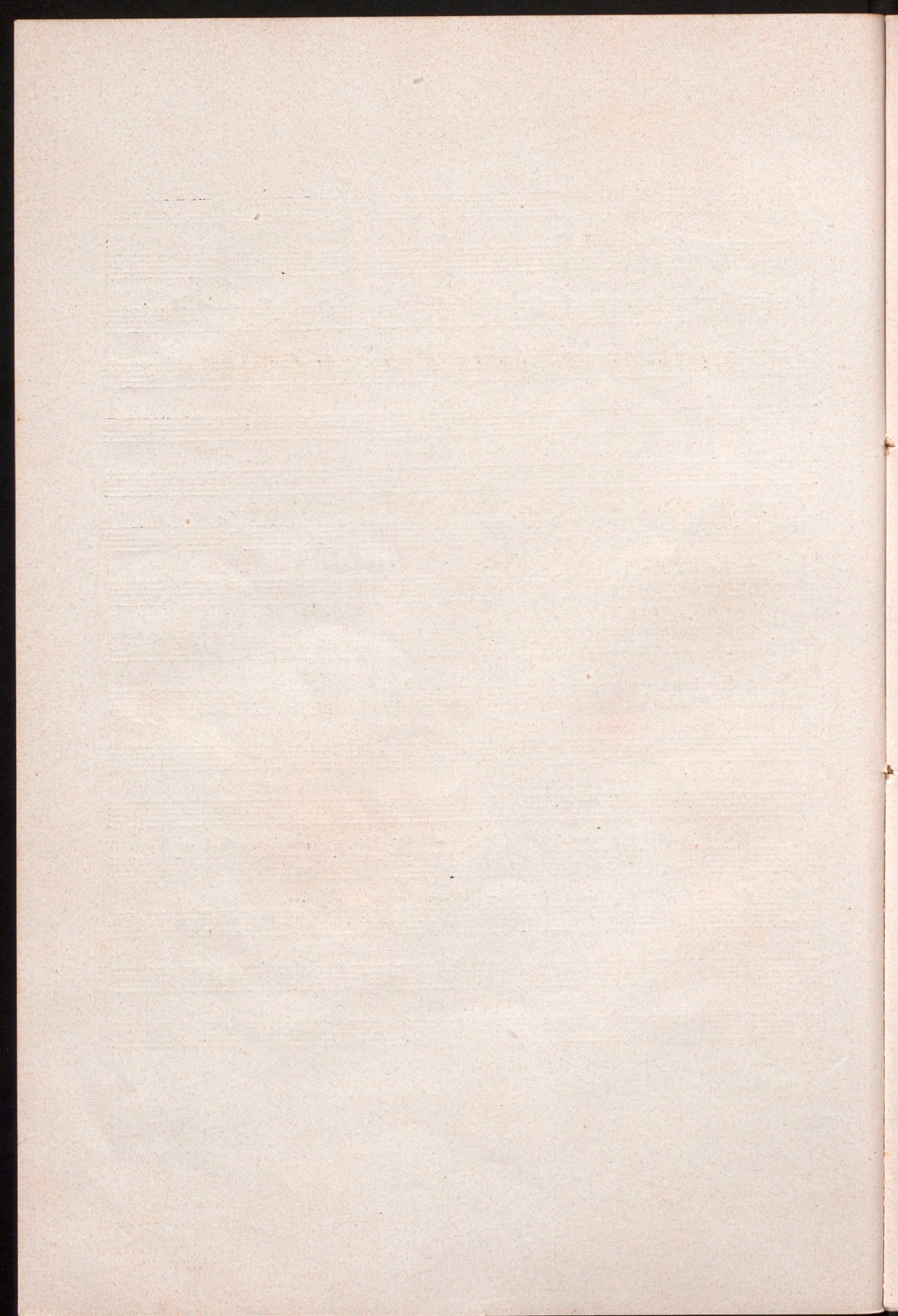
Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, with a key signature of one sharp and a common time signature.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues the complex, fast-paced melody from the first system, with many beamed sixteenth and thirty-second notes.









LLISTA DE LES OBRES D'EN TERRADELLAS

Música relligiosa i Semi-relligiosa

	<u>Pàgines</u>
Credo a quatre veus, violins i orguens	
Missa a cinch veus, ab chors, orquesta i orguens.	
Missa a vuit veus, chors, orquesta i orguens	
Missa a cinch veus, chors i orquesta	
<i>Proestantissime</i> de Sant Ildefons, a cinch veus, tres chors, orquesta i orguens	20
<i>Domine ad adjuvandum</i> , a quatre chors, orquesta i orguens.	29
<i>Lætatus sum</i> , a duo, chors. orquesta i orguens	30
<i>Beatus vir</i> , a solo, chors i orquesta	Apèndix IV
<i>Confitebor</i> , a cinch chors i orquesta	
<i>Credidi</i> , a dos chors, orquesta i orguens	
<i>Dixit Dominus</i> , a dos chors, orquesta i orguens.	
<i>Laudate</i> , a solo, chors, orquesta i orguens	

ORATORI

<i>Giuseppe Riconosciuto</i>	13, 30, 31, 32, 33
--	--------------------

CANTATES

<i>Luminosa consurgit aurora</i>	20, Apèndix V
<i>O' Diem</i>	20
<i>Sat Letitia</i>	20
<i>Plaudite Populi</i>	25
<i>Nocturna procella</i>	25

Música profana

ÓPERES

	<u>Pàgines</u>
<i>Andromaca?</i>	17
<i>Artaserse</i>	17, 36
<i>Artemisia</i>	15, 17
<i>Bellerophon</i>	24
<i>Didone</i>	25
<i>Gli intrighi delle cantarine</i>	15
<i>Imeneo in Atene</i>	25
<i>Issipile</i>	15, 17
<i>Merope</i>	15, 16, 17, 37, 38, 39, Apèndix VI, Apèndix XI, Apèndix XII
<i>Mitridate</i>	24, 37, Apèndix X
<i>Romolo</i>	14
<i>Semiramide</i>	15, 17, 36, 37, Apèndix VIII
<i>Sesostri</i>	28, 37, Apèndix VII
<i>X (òpera qual titol s'ignora)</i>	37, Apèndix

ARIES ISOLADES O EN COLECCIÓ

Gran aria del <i>Annibale in Capua</i>	24
Colecció d'aries per cantar en Reginelli (<i>La Reginella</i>)	25
Colecció d'aries per cantar en Babbi	27, 28

REGISTRE DE PERSONES

	<u>Pàgs.</u>
A	
Abos, G.	17
Albert, Mossèn Lluís M. ^a	28
Albinoni, Tomaso	14
Alfieri, arquitecte	25
Alfons lo Sabi	21
Aliberti, Comte.	14
Alós, Dr. Joseph M. ^a de	23
Ambos, Mossèn Maties	13
Anfossi, P.	14
Arteaga, E.	38

B	
Babbi, Gregorio	28
Bach, J. Christ.	17, 36
Bach, J. S.	36
Bailiaini, Carlo.	18
Bastida, Fernando de la	18, 19
Beethoven, L. van	37
Bencini, Pietro Paolo	30
Benvenuti, P. Petrus	Apèndix II
Bertoni, F.	17
Berwin, Cav. Prof. Adolf	14, 25
Bibiena, Ferdinando Galli da	14
Biordi, Giovanni	18, 19
Bocherini, L.	14, 33
Borghi, L.	17
Borosini, cantant	23
Buononcini, G. B.	14
Buranello, compositor	38
Burlington, Comte de	14
Burney, Dr. Charles	12, 13, 14, 15, 23, 24, 25, 28

C

Caldara, A.	24
Calissi, compositor	18
Capua, Rinaldo da	35, 36
Carcasses, Arnald de	12
Carles d'Austria	13, 14, 28
Carreras, Joan	17
Caruso, L.	17
Casellas, Mossèn Jaume	13
Catelani, Angelo	16, 39
Cimàn M. Y., P. Joseph	28
Cimarosa, D.	15, 37, 38
Cocchi, G.	15
Conti, Francesco	14, 15
Corredon, Emilio	20
Cupeda, Donato	14

C

Çavellà, Comte de	14
-----------------------------	----

Ch

Chesterfield, Melusina, B. de Schulemburg, C. de Walsingham, C. de 15, 17	
Chitti, G.	18

D

Durante, Francesco	13, 38
------------------------------	--------

E

Echevarría, Joan	20
Elisabeth, Cristina	13
Enrich, Infant	21

F

Fasch, Christian	14, 33
Faustina, cantatriu	35
Felip V.	21
Fétis, E.	30
Fétis, F. J.	10, 15, 17, 30, 31
Figuera, Mossèn Salvador	13
Florimo, F.	10, 25
Fortuny, Marià	39

G

Galuppi, Baldassare	17, 36, 38
Gasparini, Francesco	16, 17

	<u>Pàgs.</u>
Gassmann, F. L.	15, 16
Gerber, Ernst Ludwig	10, 26, 35, 38
Giacomelli, G.	16
Gluck, Ch. W.	17, 23, 24, 34, 37
Göthe, J. W.	39
Gounod, Ch.	37
Graun, K. H.	15, 16
Gregory, Cav.	28
Grimani, Carlo	18
Grimani, Giovanni	18, 25
Grimani, Vincenzo	18
Grove, Sir George	31
Guglielmi, P.	17, 37

H

Händel, G. F.	23, 24, 25
Hasse, Adolf	14, 17, 22, 24, 25, 33, 35, 36
Haydn, J.	25
Hirschfeld, Dr. Robert	14, 25
Holzbauer, I.	15
Huguet, Carles	11

I

Imer, cantatriu.	23
Insanguine, G.	16

J

Jomelli, Nicolo	16, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 36, 38, Apèndix IV
Joseph I	13

L

Lampugnani, Giovanni Battista	17, 23, 24, 36, 37
Latilla, G.	14, 16
Lazzari, Ferdinando	18
Leo, L.	38
Lully, J. B.	24

Ll

Llor, Ignasi	17
------------------------	----

M

Maione, Orazio	32
Majo, F.	17
Malibran, Maria Garcia	18

	Pàgs.
Malvasia, Comte Carlo Cesare	16
Manfredini, compositor.	17
Marcelo, Benedetto.	18
Marinelli, compositor	15
Martini, P. Giambattista	18
Mas C. O., P. Agusti	32
Mauri, Romualdo Alessandro	25
Meckelmburg-Schwerin, Gran Duch de	25
Metastasio, Pietro	13, 14, 15, 17, 25, 32, 36
Meyerbeer, G.	37
Middlefex, Comte de	24
Millin, M.	38
Monfages, Paula	11
Monticelli, cantor	23
Monzo, compositor	18
Mosen, Felice Carlo	32
Mozart, W. A.	24, 35, 38
Muquart, C.	31
Mysliweczeck, J.	20

N

Naudin, tenor	28
Nasolini, Sebastiano	16
Naumann, J. G.	14
Nicolini, G.	17

O

Orlandini, Giuseppe Maria	16
-------------------------------------	----

P

Paganello, compositor	17
Paisiello, G.	17, 38
Palestrina, G. P.	18
Pampani, compositor	17
Paradies, P. D.. . . .	24
Pariati, Pietro	14
Pasquale, N.	14
Pedrell, Felip	28
Perella, Francesco	31
Perez, David	16
Pergolese, G. B.	22, 33, 37, 38
Perti, G. Antonio	18
Picanyol, Mossèn Joseph	13
Piccini, N.. . . .	38
Pircker, Mariana	23, 37, Apèndix X

	Pàgs.
Pisari, Pasquale	18
Pius X	29
Pollnitz, Barò de	14, 27
Pompeati, cantatriu	23
Ponçini, compositor	36
Porpora	15, 18, 24, 25, 38
Porsile, Giuseppe	13, 28, 33
Porta, G.	15
Pougin, Arthur.	15
Pous, Mossèn Joseph	12
Pujol, Elisabeth	12

R

Rameau, J. Ph.	25, 30
Raymond, G. M.	38
Reginelli, Nicola	23, 24, 25
Reichardt, Johann Friedrich	26, 28, 39
Ricci, Corrado	16
Riemann, Dr. Hugo	39
Rodriguez de Gálvez, Ramón	20
Rolli, músich	18
Rolli, poeta.	14
Ros, prop.	12
Roselló, Giralt de	12

S

Sachini, A. M. G.	15, 24, 38
Saldoni, Baltasar	11, 19
Salvia, Dr. Ramón	28
Santa Maria, Ramón	23
Scalabrini	14, 33
Scarlatti, A.	15
Scarlatti, Domenico	38
Scarlatti, G.	17
Scolari	17
Schawenberg	15
Schletterer, H. M.	39
Serra, Mossèn Lluís	Apèndix III
Sighizzi, Andrea	16
Signorelli, Napoli	14
Soriano Fuertes, M.	10, 17
Sousa, Jorge de	18, 19
Stampiglia, Silvio	25
Stradella, A.	26

T

Tagliazuchi, Hyeronymus	16
Tartini, G.	30, 38
Terradellas, Bernabé	11
Terradellas, Domènech, fill de Bernabé	11
Terradellas, Domènech, fill de Pere (1).	
Terradellas, Ignasi.	11
Terradellas, Jaume.	11
Terradellas, Pere	11, 12, Apèndix II
Traetta, T.	38
Tria, Mossèn Bernat	13
Trompeta, Pere	19, 20, 21, 23, 26

V

Valls, Mossèn Francesch	13
Veracini, Francesco Maria	23
Verdaguer, Mossèn J.	39
Vincent, T.	37
Vinci, L.	15, 17, 36, 37, 38

W

Wagner, R.	35
Weber, C. M.	37
Wiel, Taddeo	18, 25, 33, 34
Wotquenne, Alfred.	15, 24, 25, 31
Wurtemberg, Duch de.	27

Z

Zeno, Apostolo	14, 15, 16, 17, 24
Zingarelli, N.	17

(1) Escayentse nomenarlo en quiscuna pàgina, no cal esmerçar tantes de xifres en son senyalament.

INDEX

	<u>Pàgs.</u>
Endreça	7
Pròlech	9
Biografia	11
Crítica: Música relligiosa	29
Música semi-relligiosa	30
Música profana	33
Apèndix	41

OBRES DEL AUTOR

Estudio crítico de las obras de George Frederic Händel (cap ne resta).

Luigi Cherubini. *Estudio musical.*

Tratado del Canto Eclesiástico. *Traducción del cardenal Bona.*

Lo Cant Plà comparat ab la música moderna.

La Música en la agonía del Beat Joseph Oriol (cap ne resta).

Carles d'Austria y Elisabeth de Brunsvich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona (text català i alemany).

El Oratorio Musical desde su origen hasta nuestros días.

Idea del que foren musicalment los Joglars Trobadors i Ministrils en terres de parla provençal i catalana.

EN PREPARACIÓ

Estudis biogràfics i crítics de catalans ilustres. — II. Antoni de Villarroel, Rafel de Casanova i Sebastià de Dalmau, heròichs defensors de Barcelona en lo siti de 1714.

ORFEO CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA

Reg. 292. 8°
Sig. 78.92 (46.11)
(Ter) Car
17-VIII-C/G

